WILDENSTEIN INSTITUTE

ODILE DELENDA

ZURBARÁN

CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO

VOLUMEN I

Con la colaboración de

ALMUDENA ROS DE BARBERO

ODILE DELENDA se licenció en Química en 1961, profesión que ejerció en un laboratorio farmacéutico durante cinco años. En 1978 obtuvo el Diploma de Estudios Superiores de la Escuela del Museo del Louvre donde desempeñó el cargo de Profesora de Pintura Antigua desde 1980 hasta 1985, año en el que concluyó su tesis doctoral *cum laude*, dirigida por el Prof. J.P. Cuzin del Museo del Louvre sobre la *Iconografía de Santa Magdalena después del Concilio de Trento.*

Durante cinco años (1985-1990) fue "Chargée de mission" en el Departamento de Pintura del Louvre. Desde 1989 es investigadora en el Wildenstein Institute (París) y se ocupó de la documentación de la pintura española en el Servicio de Documentación del Museo del Louvre (1990-2007).

Es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Archivo Español de Arte* (Madrid), del Consejo Asesor-Comité Científico de la revista *Laboratorio de Arte*, del Comité científico de la revista *Les Cahiers de l'Histoire de l'Art* (París) y cronista de Arte Sacro en la revista *Sedes Sapientiae* (Chémeré-le-Roi). Ha participado a la *Enciclopedia del Museo del Prado* (Madrid, 2006).

Como especialista en pintura del Siglo de Oro español y en iconografía religiosa, ha participado en numerosas exposiciones, seminarios, coloquios o simposios e impartido cursos y conferencias en numerosos museos franceses y españoles.

Odile Delenda es unanimamente reconocida como una de las máximas autoridades en el conocimiento de la obra de Zurbarán, pintor sobre el que ha escrito más de treinta publicaciones.

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Wildenstein Institute
Odile Delenda

FRANCISCO DE ZURBARÁN
1598-1664

SyV
Sacyr Vallehermoso

FUNDACIÓN
ARTE HISPÁNICO

Madrid 2009

A Daniel Wildenstein (†2001),
miembro de la Académie des Beaux-Arts
del Institut de France,
in memoriam,
Alec Wildenstein (†2008),
presidente del Wildenstein Institute
in memoriam,
Guy Wildenstein,
presidente del Wildenstein Institute,

sin su afición a la pintura española
este libro no existiría

Wildenstein Institute
Odile Delenda

FRANCISCO DE ZURBARÁN
1598-1664

Catálogo razonado y crítico

Volumen I

Con la colaboración de
Almudena Ros de Barbero

Documentalista
Elisabeth Dyèvre

Prólogo de Enrique Valdivieso

Con el patrocinio de

SyV Sacyr Vallehermoso

Con la colaboración de

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA

PATRIMONIO NACIONAL

Edición

FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO

Coordinación
Ignacio Sánchez Fajardo

Diseño
Fernando Palero Vicente

© De la presente edición: Fundación Arte Hispánico

Del presente Volumen ISBN: 978-84-937260-2-7
Obra Completa ISBN: 978-84-937260-1-0

Depósito Legal: M-42943-2009

Maquetación y Fotomecánica: Artegraf, S.A.
Impresión: Artegraf, S.A.

Fuentes Mixtas
Grupo de producto de bosques bien gestionados, fuentes controladas y madera o fibra reciclada.
www.fsc.org Cert no. SGS-COC-003973
© 1996 Forest Stewardship Council

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por medios electrónicos o mecánicos, así como fotográficos, sin permiso escrito del autor. Toda la información de este libro queda al amparo de la ley de Propiedad Intelectual.

Imagen de la sobrecubierta: Francisco Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal.* Madrid. Museo Nacional del Prado.

PRESENTACIÓN

Fiel a nuestra cita anual, para el Grupo Sacyr Vallehermoso constituye un motivo de orgullo impulsar la edición de esta obra, que recoge un profundo y documentado análisis de toda la obra pictórica de Francisco de Zurbarán, sin duda uno de los más notables pintores de nuestra Historia del Arte.

De la misma manera que nuestro Grupo ha sabido diversificar y expandir sus actividades por el mundo, Zurbarán tuvo oportunidad de propagar su genio desde Sevilla, uno de los principales puertos europeos del siglo XVII, a través de los numerosos encargos que recibió desde las Américas.

Aún siendo Sacyr Vallehermoso un grupo empresarial fundamentado en una perspectiva de continua evolución, somos igualmente conscientes de la trascendencia del patrimonio histórico artístico español como parte fundamental de nuestra cultura.

Por este motivo, entendemos nuestra participación activa en la labor de difusión de este patrimonio con la Fundación Arte Hispánico, como la expresión de una particular sensibilidad de nuestro Grupo, que queda de manifiesto en este volumen que hoy ve la luz.

Luis del Rivero Asensio
Presidente de Sacyr Vallehermoso

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO

Presidente

Juan Abelló Gallo

Vicepresidente

Diego del Alcázar Silvela, Marqués de la Romana

Secretario

Adolfo Fernández-Victorio Cacheiro

Vicesecretario

Fernando Fontes Migallón

Tesorero

Ricardo de Guindos Latorre

Vocales

Sofía Domecq Urquijo

Juan Carlos Fierro Jiménez-Lopera

Peter Glidewell

Enrique Gutiérrez de Calderón Gómez

Alicia Koplowitz Romero de Juseu, Marquesa de Bellavista

José Milicua Illarramendi

Alfonso E. Pérez Sánchez

Alberto Recarte García-Andrade

Luis Resines Rodríguez de Partearroyo

José Antonio de Urbina Arróspide

Jesús Urrea Fernández

Director

Rafael Arrien Albéniz

En la firme determinación de la Fundación Arte Hispánico por promover el conocimiento y la difusión del legado artístico que atesoramos, hemos querido en esta ocasión rendir tributo a Francisco de Zurbarán, publicando este catálogo razonado, en la certeza de que constituirá una obra fundamental en el conocimiento de la pintura barroca española.

Zurbarán , uno de los más fecundos y geniales pintores del no menos extraordinario Siglo de Oro español, fue maestro indiscutido en la utilización de la luz como elemento esencial de su estilo pictórico, y alcanzó cotas inigualables en la aplicación del claroscuro, característico del tenebrismo, consiguiendo que sus composiciones irradiaran una sorprendente luminosidad, especialmente notoria en su dominio tanto de los tonos blancos como de una inusual gama de colores.

Para la edición de esta obra, hemos tenido la fortuna de contar con Odile Delenda, acreditada erudita en la obra de Zurbarán, cuyas investigaciones han sido respaldadas por el prestigioso Wildenstein Institute, para adentrarnos con intensidad en la producción del pintor a través de este volumen que, entre sus muchas aportaciones y novedades, incluye estudios radiológicos inéditos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, que no hacen sino engrandecer la trascendencia de esta obra, sin duda referencia indispensable en el estudio del legado del genial pintor.

No puedo terminar estas líneas sin expresar un particular reconocimiento a la importante labor de mecenazgo del Grupo Sacyr Vallehermoso, que una vez más ha puesto a nuestra disposición los recursos necesarios para llevar a cabo esta edición, inequívoca manifestación de la voluntad filantrópica que le caracteriza.

Juan Abelló Gallo
Presidente de la Fundación Arte Hispánico

Los años de investigación que han dado por resultado este monumental catálogo crítico de la obra de Francisco de Zurbarán, comenzaron gracias a mi padre, Daniel Wildenstein, apasionado del Siglo de Oro Español, pasión heredada de su padre Georges. Como directores de la Gazette des Beaux- Arts, los dos publicaron numerosos artículos consagrados a los pintores de esta escuela. En 1979, la Fundación Wildenstein participó en la edición del catálogo razonado de Diego Velázquez por el profesor José López-Rey. Nuevas ediciones revisadas y actualizadas por Odile Delenda, *Velázquez, le peintre des peintres,* fueron publicadas junto con Taschen en 1996, 1997 y 1998. Naturalmente, yo tambien he heredado este entusiasmo por esta escuela de pintura.

Nuestro Instituto fue depositario de la monografía manuscrita de María Luisa Caturla (†1984) siguiendo el deseo de esta especialista emérita de Zurbarán. Para la clasificación científica de los datos, para corregirla y actualizarla adaptando el texto al francés, decidimos encargar esta tarea a Odile Delenda, una remarcable historiadora del arte que había colaborado con Jeannine Baticle en la exposición itinerante Zurbarán que tuvo lugar en 1987-88 en Nueva York, París y Madrid. El resultado de su trabajo fue una monografía editada por La Bibliothéque des Arts que desde su aparición en 1994 se convirtió en una herramienta de referencia fundamental gracias sobre todo a los documentos de archivos agrupados y completados por la primera vez por Odile Delenda.

Con una gigantesca documentación e importantes recursos de trabajo puestos a su disposición, Odile Delenda, con la ayuda de Almudena Ros de Barbero su colaboradora desde hace diez años, y de Élisabeth Dyèvre, documentalista, ha establecido un corpus exhaustivo de obras del pintor: algunas que ha podido localizar y descubrir y otras que conocía solamente por documentos o publicaciones. El primer volumen presenta exclusivamente las obras originales en orden cronológico. Para facilitar la búsqueda y privilegiar el recorrido histórico de cada obra y su comentario, hemos decidido agrupar todo el aparato científico en un CD-Rom: las fichas técnicas completas, la bibliografía, la lista de exposiciones, los índices de los títulos y de las localizaciones actuales.

Esta obra rellena bastantes lagunas y completa incontestablemente los estudios precedentes, sobre todo los catálogos de Bernardino de Pantorba (1946), Juan Antonio Gaya Nuño (1948), Martín Soria (1953), Paul Guinard (1960), Tiziana Frati (1973), Julián Gállego y José Gudiol (1976). Constituye una verdadera suma de conocimientos sobre el pintor extremeño y el primer repertorio completo de su producción artística. En efecto, el segundo volumen que aparecerá el próximo año, aportará un punto de vista totalmente nuevo e inédito sobre el taller del pintor: los conjuntos y las obras de sus discípulos clasificadas por temas.

Estoy muy agradecido a Odile Delenda por todo lo que ha hecho para concluir este enorme proyecto y dirijo mis felicitaciones a la directora de publicaciones de nuestro Instituto, Marie-Christine Maufus y a los miembros de su equipo, principalmente Annie Champié. Todos ellos han verificado y normalizado el manuscrito con la profesionalidad y la asiduidad que caracteriza todo lo que comienza el Wildenstein Institute. Finalmente estoy muy orgulloso de habernos podido asociar a la Fundación Arte Hispánico, a su presidente Juan Abelló y a su director Rafael Arrien. Han realizado un magnífico libro de referencia.

Guy Wildenstein
Presidente del Wildenstein Institute, París.

PRÓLOGO

Culminando un largo y arduo proceso de investigación, que se ha prolongado a lo largo de veinte años, aparece la esperada monografía sobre Francisco de Zurbarán, que con apurado método científico, ha redactado Odile Delenda. El resultado final de este magno esfuerzo es totalmente positivo, por lo que podemos afirmar que finalmente se ha realizado el estudio más completo y profundo sobre este artista del cual estábamos altamente necesitados. Ciertamente, en las monografías sobre Zurbarán que se han publicado en el pasado, nunca se había estudiado con tanto rigor y exactitud aspectos biográficos y técnicos como en la obra que actualmente se publica.

En este sentido, los lectores de este trabajo que conozcan mínimamente la bibliografía sobre Zurbarán, podrán advertir que en este trabajo se ofrece un completísimo repertorio de referencias sobre este artista, que supera, con mucho, lo tradicionalmente conocido y que supone el más completo estudio sobre él publicado hasta ahora. Por eso podemos señalar que uno de los principales méritos de este trabajo radica en la aportación de un copioso conjunto de noticias inéditas sobre el artista y al mismo tiempo un exhaustivo acopio de la bibliografía que, a él referida, se ha publicado desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Otro de los aspectos que refuerzan la especial calidad de este catálogo razonado y crítico es el estudio de las obras de Zurbarán en sus emplazamientos originales, formando parte de conjuntos iconográficos, que antes de ser dispersados por los penosos acontecimientos históricos que motivaron su disgregación, poseían un mensaje moral y un interés espiritual que actualmente se ha perdido al estar las pinturas separadas en distintos paraderos. En este ámbito artístico, Odile Delenda revela sus grandes conocimientos sobres las fuentes iconográficas y su habilidad para hacer claras observaciones sobre los mensajes que estas obras difundían cuando se encontraban en sus primitivos emplazamientos.

Con gran solvencia y criterio científico, Odile Delenda ofrece en esta monografía un pormenorizado análisis de lo que significó Zurbarán como jefe de un amplio obrador donde contó con la colaboración de media docena de experimentados ayudantes que muchas veces intervenían de forma mayoritaria en la realización de las pinturas, llegando, en algunas ocasiones, a deformar la poderosa impronta estilística que el maestro poseía. Éste fue un hecho normal en la creación pictórica de muchos maestros en el período barroco y plantea la problemática de discernir, en ocasiones, entre las obras que había realizado el maestro y las que ejecutaron los discípulos.

En el aspecto científico de dirimir la diferencia existente entre las obras de Zurbarán y las de los discípulos, Odile Delenda interviene con suficiencia en la tarea de separar con autoridad, en cada pintura, lo realizado por el maestro, que siempre alcanza una notoria calidad, de la aportación de los ayudantes, en la que aparece una técnica secundaria. Por lo tanto, en este apartado en el que se analiza el comportamiento artístico del obrador de Zurbarán, encontramos uno de los capítulos más sugerentes de esta monografía en la que, prácticamente por primera vez, se definen personalidades artísticas de discípulos como Ayala, Miguel y Francisco Polanco y, el más conocido, Ignacio de Ries. Obras de estos pintores se han atribuido

en numerosas ocasiones al propio Zurbarán, sirviendo como ejemplo paradigmático el que la importante monografía dedicada al artista por Martín Soria, inaugurase su catálogo con un *San Miguel Arcángel* del Metropolitan Museum de Nueva York, que hoy sabemos claramente que es obra, no del maestro, sino de Ignacio de Ries.

Ciertamente, la gran aportación de esta espléndida monografía de Odile Delenda sobre la creatividad de Zurbarán, es el catálogo que recoge la producción autógrafa que de este artista conocemos en el presente y que alcanza la cifra de 286 lienzos. En la catalogación de cada pintura, la autora despliega un riguroso y sistemático proceso de análisis que comienza con el estudio iconográfico que posee cada composición. En este aspecto, su dominio de las fuentes literarias que inspiraron el asunto de cada obra le permiten analizar tanto el significado de los personajes, como la simbología de los objetos que aparecen en las escenas. Raras y desconocidas fuentes bibliográficas que informan sobre la vida y milagros de los personajes integrados en las obras de Zurbarán, han sido recogidas por la autora en su intento de llegar hasta el límite posible de los significados.

Después de la descripción iconográfica, la autora se centra en el estudio técnico de las pinturas con apurado criterio, que revela las peculiaridades estilísticas, los recursos lumínicos, los repertorios cromáticos, aparte de los sistemas y esquemas compositivos. Igualmente, el estudio de grabados y estampas en los que se inspiró el artista se recoge con solvencia, configurándose en cada ficha una perfecta unión entre detalles literarios y técnicos armoniosamente resueltos.

Para recrear con mayor perfección las fichas de su catálogo, aparece también una exhaustiva relación de las procedencias de las obras, señalándose los distintos paraderos que cada una ha tenido a través del tiempo, desde los lugares para donde fueron pintadas hasta su actual emplazamiento. Complemento eficaz es también la relación de las exposiciones en que han figurado obras de Zurbarán a lo largo de los últimos años.

En el apartado bibliográfico que acompaña cada ficha, sorprende el amplísimo repertorio de referencias que en ella aparecen, advirtiéndose en algunas ocasiones que el número de citas triplica al menos las conocidas hasta el momento. En este sentido, hay que señalar una ingente tarea realizada por la autora que ha consistido en revisar una por una todas las referencias bibliográficas que se habían emitido en el pasado, tarea que ha producido el descubrimiento de numerosísimos errores en ellas, especialmente en la fecha de edición de los artículos y de los libros, y también en la paginación. Esta labor ha propiciado la rectificación de bibliografías que, al estar copiadas unas de otras en el pasado por los sucesivos estudiosos de Zurbarán, se venían repitiendo de forma equivocada desde hacía muchos años.

Muy importante ha sido en este trabajo la labor depuradora de obras espurias que durante décadas han permanecido en los diferentes catálogos que se han redactado sobre Zurbarán. Asombrosamente, algunas de ellas eran de muy pobre calidad y se advertía de forma clara que no pertenecían al maestro ya que eran obra de alguno de sus imitadores. En este sentido, es necesario señalar que alguno de estos catálogos de la obra de Zurbarán llegaba a contener un 50% de pinturas que no le pertenecían a él, sino al amplio círculo de sus seguidores, carentes de la técnica y del talento del maestro. Ahora, en el catálogo que nos ofrece Odile Delenda, quedan claramente separadas las obras de Zurbarán de las de sus discípulos. Esta actividad depuradora, que nadie había llevado a cabo en el pasado, se define por primera vez y por ello se delimitan claramente en un catálogo aparte las obras pertenecientes a los émulos del artista, que imitaron su estilo

aprovechando la gran demanda pictórica, que en Sevilla hubo a mediados del siglo XVII, de obras que tuvieran la impronta zurbaranesca.

La confusión entre originales de Zurbarán e imitaciones de sus seguidores llegó incluso hasta el propio Museo del Prado, donde en 1958 se adquirió un *San Antonio de Padua* con el Niño considerado como obra del maestro extremeño y catalogada incluso por Soria y Guinard. Actualmente, no existe ninguna duda de que se trata de una modesta obra de un imitador del artista y así lo consigna Delenda en su catálogo razonado y crítico.

Ciertamente, la inflación zurbaranista que sufrió España en el cuarto de siglo que oscila entre 1950 y 1975 produjo un desmesurado número de atribuciones al maestro de todo aquello que tenía efluvios de carácter monacal y centenares de pinturas fueron erróneamente catalogadas como suyas. A esta desmesura ha puesto coto Odile Delenda con rigor, orden y método, poniendo cada obra en su sitio y eliminando el nombre del artista de un amplísimo grupo de composiciones que nunca fueron realizadas por él.

Estamos pues, ante la edición de una de las publicaciones más importantes dentro del panorama de la investigación sobre la pintura barroca española que se han realizado hasta el presente. El esfuerzo de la autora no ha sido vano puesto que será recompensado por la alta consideración hacia su trabajo de cuantos nos dedicamos al estudio del arte español. Ingresa, pues, esta monografía en la nómina de trabajos fundamentales sobre el barroco hispano y estamos seguros de que su vigencia se prolongará durante muchos años. En efecto, y en el futuro, serán numerosas las aportaciones que se hará sobre la vida y la obra de Zurbarán, pero mientras tanto, esta monografía de Odile Delenda permanecerá como una creación fundamental.

Enrique Valdivieso
Catedrático de la Universidad de Sevilla

AGRADECIMIENTOS

Me es grato expresar aquí mi más sincero reconocimiento a todos los que han contribuido a que este *Catálogo razonado y crítico del pintor Francisco de Zurbarán* se llevara a término después de tantos años de elaboración.

En cuanto al libro que el lector tiene en sus manos, es preciso ante todo manifestar mi inmenso agradecimiento a Jeannine Baticle, Conservateur en chef honoraire des musées nationaux, verdadera alma de la primera y única exposición internacional consagrada a Zurbarán en 1987-1988 [New York-Paris, 1987-1988 y Madrid, 1988] que me confió el estudio iconográfico de las obras del pintor extremeño presentadas en dicha exposición, cuando yo trabajaba como Chargée de mission au Département des peintures del museo del Louvre de París. Gracias a la impulsión y entusiasmo de Jeannine por el arte español, he tenido la suerte de empezar -desde 1985- unas relaciones priviligiadas con Francisco de Zurbarán que perdurán hasta nuestros días.

También quiero destacar el papel considerable de Daniel Wildenstein (†2001) miembro de la Académie des Beaux arts de l'Institut de France y fundador del Wildenstein Institute, quien me brindó la oportunidad de publicar en francés la esperada biografía de Zurbarán por María Luisa Caturla(†1984), que falleció sin llegar a ver publicado el monumental trabajo al que dedicó gran parte de su vida [María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, París, Wildenstein Institute y Bibliothèque des Arts, 1994]. Después de esta edición, Daniel Wildenstein y posteriormente sus hijos Alec (†2008) y Guy, me confiaron la magnífica pero temible empresa de preparar el presente *Catálogo razonado y crítico del pintor Francisco de Zurbarán.*

Mis queridos amigos y colegas españoles han aceptado con mucha generosidad y gentileza que sea una historiadora francesa de nacimiento, pero española de corazón y de educación, quien emprendió la ingrata y no obstante apasionante tarea de separar, por vez primera, la obra autógrafa de Francisco de Zurbarán de lo zurbaranesco. En primer y destacado lugar, Enrique Valdivieso, el mejor especialista actual de la pintura sevillana del siglo XVII, me ha ayudado desde el principio, con paciencia y eficacidad, a llevar a cabo este difícil y considerable trabajo. Hemos revisado juntos, las atribuciones y las fechas de más de 1.000 lienzos. El detenimiento con el que leyó el manuscrito ha sido para mí una valiosa e inestimable ayuda.

Alfonso E. Pérez Sánchez, Ignacio Cano Rivero, José Fernández López, Gabriele Finaldi, Luis Garraín Villa, Benito Navarrete Prieto, Juan Miguel Serrera (†) y Miguel Zugaza Mira merecen especial reconocimiento por el interés que siempre manifestaron por esta labor.

No quiero olvidarme del personal de los museos, universidades e instituciones españolas o internacionales que me han acogido siempre con tanto entusiasmo y generosidad.

A todos los que me han ayudado de una manera u otra, quiero expresar mi más sincero agradecimiento: Juan Abelló, José Agost, Javier Aguado Sobrino, Antonio Albardonedo Freire, Roberto Alonso Moral,

José Álvarez Lopera (†), Amaya Alzaga, Salvador Andrés Ordax, Arturo Ansón Navarro, Plácido Arango, Enrique Arias Anglés, Ángel Aterido Fernández, Jean-Louis Augé, Elmo Barrera, Bonaventura Bassegoda, Fernando Benito Doménech, Alcolea Blanch Santiago, R.P. Bruno de Blignières, R.P. Louis-Marie de Blignières, María del Mar Borobia, Martine Boussoussou, Sylvaine Brans, Xavier Bray, Arnauld et Barbara Brejon de Lavergnée, Lionel Britten, José Antonio Buces, Marcus B. Burke, Teresa Calero Martínez de Urquijo, Marina Cano Cuesta, José Javier Cano Ramos, Fabienne Charpin-Schaff, Gérard Chastagnaret, Gabriela Chávez, Peter Cherry, Ana Chiclana, Julián de la Cierva, Consuelo Ciscar Casabán, Eric Coatalem, Alfred Cohen, Ronald Cohen, Jorje Coll, José Luis Colomer, Roberto Contini, Olga Cordón Gironés, Nicolás Cortés, Fernando Cortés Cortés, Anthony Crichton-Stuart, Francisco Croche de Acuña, Pierre Curie, Margarita Cuyás, Rocío Dávila Álvarez, Arnaud Delenda, RP Delgado Varela, o.de m., Robert Dié, Fr. Juan Dobado, o.c.d., Consuelo Durán Irazuzta, Gilberte Emile-Mâle (†), Cristina Esteras, Jeanne Faton-Boyancé, Armelle Fayol, María de los Santos Felguera, Pedro Feria Fernández, Belén Fernández del Pino Torres, Marcos Fernández Gómez, Paloma Fernández-Iriondo Gortázar, Andrew Fletcher, Clara Froissart (†), Marc Fumaroli, Araceli Gabaldón, Fr. Gabriel García Aguero, Antonio García Bascón, Rocío García Carranza, Fuensanta García de la Torre, Enrique García-Herraiz, Ramón García Rama, Fr. Sebastián García Rodriguez, o.f.m., Concepción García Saíz, Carmen Garrido Pérez, Daniel Giannoni, Fr. Servus Gieben, o.f.m., Antonio Gil, Mercedes González de Amezúa, Javier González Santos, Ketty Gottardo, María Ángeles Gutiérrez, Enrique Gutiérrez de Calderón, Nicholas Hall, Anne d'Harnoncourt, Ignacio Henares Cuéllar, Nadia Hernández Henche, Ignacio Herrera de la Muela, R.P.-B. Hodel, o.p., Yan Hortman, Alberto Huarte Myers, Patricia Ibáñez, Magdalena Illán Magdaillan, Juan Illanes Vallejo, Rocío Izquierdo, Derek Johns, Nicolas Joly, William Jordan, Juan José Junquera y Mato, Ludmila Kagané, David L. Kencik, Yves Laillou, José Lamilla Primola, Dom Jean Langelier, o.car., Sandra Lapeyronie, Pierre Laure, Miguel José Leache, Ivan Lindsay, Rosario López Meras, Mónica López Velarde Estrada, Amelia López-Yarto Elizalde, Felipe Lorenzana de la Puente, James Macdonald, Fr. Ignacio de Madrid, o.s.h., Pierre-Alain Mallejac, Ana Elena Mallet, Nathalie Mandel, María Elena Manrique Ara, Francisco Javier Martínez, José Antonio Martínez de Villareal, Isabel Mateo Gómez, Agnès Maynié, Nuria de Miguel, René Millet, Helena Mola, Hélène Marie Montgomery, Pierre Moracchini, Annabel Morillo León, Luis de Moura Sobral,Valme Muñoz,Yolanda Muñoz, Adolfo Nobili, Mercé Obón Mateos, Hiroshige Okada, Suzanne Olivier-Wormser, Marilyn Orozco, Francisco Ortiz, Pilar Ostos Salcedo, Yasujiro Otaka, Jennifer Otte Vadim, Paola Pacht Bassani, Alfonso Palacios, Jesús Palomero Paramo, Enrique Pareja, Nuria Pareja, Consolación Pastor Cremades, Juan Luis Pavón Herrera, José de Paz, Edmond Peel, Padre Peredo, Pascal Perrin, Pilar Pinto, Francisco Javier Pizarro Gómez, Bernard Plessy, Pablo Pomar Ródil, Carmen Priego Fernández del Campo, Gabriela Prieto Soriano, Didier Puech, Richard James Rabel, Paul Raison, José Javier Ramos, Rafael Ramos Sosa, Paloma Renart, Claudie Ressort, Henri Robert, José Roda Peña, Francisco Roda Sosa, Norberto Rodero Ramírez, Francisco Javier Rodríguez Barberán, Alfonso Rodríguez G. Ceballos s.j., Carolina Rodríguez Suaréz, María Teresa Rodríguez Torres, Conchita Romero, Rafael Romero Asenjo, Manuel Romero Bejarano, José Luis Romero de la Puerta, Isadora Rose-De Viejo, Juan Carlos Rubio Masa, Leticia Ruiz Gómez, Aurora Ruiz Mateos, Carlos Saguar Quer, Laurence de Saizieu, Maylis de Saizieu, Ana Sánchez-Lassa de los Santos, Marcelino Sánchez Ruiz, Debora de Sauvage, Marita Segovia Argudo, Natacha Seseña, María Isabel Simó Rodríguez, Francisco Tejada Vizuete, Serge Tiers, Guillermo Uña, José Antonio de Urbina, Jesús Urrea, Olimpia Valdivieso, Emilio Marcos Vallaure, Juan Várez, José Luis Várez Fisa, Elisa Vargaslugo de Bosch, Fr. Luis Vázquez, o.de m., José Luis Vega Martín, Roxana Velázquez Martínez del Campo, María del Mar Villafranca Jiménez, Francisco Javier Vizuete Pizarro Gómez, Fr. Damien Vorreux, o.f.m (†), Joanna Wallace, Matthias Weniger.

Por otra parte, me siento muy agradecida a Antón Castro Fernández, subdirector del Instituto del Patrimonio Cultural de España, a María de los Ángeles del Egido, jefa del Servicio de los laboratorios del I.P.C.E., quienes han acogido con entusiasmo la idea de publicar en este catálogo las espléndidas imágenes radiográficas del importante conjunto de obras de Zurbarán realizadas en el I.P.C.E., con el comentario ciéntifico de Araceli Gabaldón.

Quiero, naturalmente dar mis más sinceras gracias al équipo editorial del Wildenstein Institute dirigido por Marie-Christine Maufus y muy especialmente a Annie Champié, Céline Cordier, Claude Jacir, Amélie Naux, Sophie Pietri, Elisabeth Raffy, Anne Sohier y Perrine Wanecq.

En particular, agradezco el magnífico esfuerzo realizado por mis colaboradores científicas del catálogo: Almudena Ros de Barbero, en París primero y después en Madrid donde además se ha encargado de las relaciones entre el Wildenstein Institute y la Fundación Arte Hispánico, y Elisabeth Dyèvre en París.

Por supuesto me gustaría expresar mis más sinceras gracias a la Fundación Arte Hispánico, y particularmente a su director, Rafael Arrien Albéniz y al coordinador de la edición, Ignacio Sánchez Fajardo, que han contribuido con tanta profesionalidad a la realización editorial de este primer volúmen. Evidentemente quiero exprimir aquí mi profunda gratitud al generoso patrocinio del Grupo Sacyr Vallehermoso que ha permitido la publicación de este libro, así como del segundo que se está preparando para el año 2010.

Por último, quiero destacar de una forma más íntima la inestimable ayuda y paciencia de quien comparte mi vida desde tantos años, mi marido Jean-François Delenda. Este libro es también el suyo.

Odile Delenda

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 27
Odile DELENDA

CRONOLOGÍA 45
Almudena ROS

CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO CRONÓLOGICO (1626-1662) 81
Odile DELENDA

TEXTO RADIOGRAFÍAS 769
Tomás ANTELO, Araceli GABALDÓN y Carmen VEGA

CD-ROM: ANEXOS
Fichas técnicas
Bibliografía
Exposiciones
Radiografías de obras de Zurbarán y su Obrador
Índice de obras
Índice de lugares
Créditos fotográficos

INTRODUCCIÓN

«¡Atención! Zurbarán nos parecerá cada día más moderno, y, mucho más categóricamente que el Greco italianizante, representará la Figura del genio español.»

(Salvador Dalí, 1951)

I. LA ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO

Hasta principios del siglo XX, el pintor extremeño Francisco de Zurbarán era poco conocido en España y las informaciones existentes sobre su vida y su obra se ceñían a lo que habían escrito los historiadores del arte español en el siglo XVIII: el corto texto biográfico de Palomino, las descripciones -tampoco muy extensas- de Ponz y las obras enumeradas por Ceán Bermúdez. En 1905, Salvador Viniegra organizó en el Museo del Prado la primera exposición consagrada al pintor extremeño que reunía 80 pinturas. Las monografías de José Cascales y Muñoz, en castellano, y de Hugo Kerher, en alemán, publicadas en 1911 y 1918 respectivamente, divulgaron más noticias biográficas recién incorporadas.

No cabe duda de que los años 1940-1960 fueron los más fecundos en hallazgos de documentos inéditos y obras nuevas, así como de publicaciones de amplias ambiciones. Después de la aparición de dos catálogos de porte más bien modesto: las monografías españolas de José Antonio Gaya Nuño (1948) y de Bernardino de Pantorba (1950), el primer ensayo de catalogación rigurosa apareció en el libro *The Paintings of Zurbarán* (Londres, 1953; segunda edición revisada 1955) del hispanista norteamericano Martín S. Soria. Esta publicación constituyó la primera verdadera monografía moderna con un catálogo crítico de 238 obras ordenadas cronológicamente. Tras este trabajo científico, otro hispanista extranjero, el francés Paul Guinard, publicó una memorable monografía enfocada al mundo religioso de la España del Siglo de Oro, con un estudio pormenorizado de los conjuntos pintados por Zurbarán. Este libro, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, publicado en francés en 1960 y traducido al castellano en 1967, sigue siendo fundamental para el conocimiento del pintor. Su catálogo ordenado temáticamente contiene 621 cuadros. En las cortas fichas, el autor indica si las pinturas le parecen de la mano del pintor o de algún ayudante.

En 1963 Ramón Torres Martín, en su monografía *Zurbarán el pintor gótico del siglo XVII*, añadió un catálogo sumario de 277 obras con varias atribuciones erróneas. Diez años después, la popular colección italiana "Tutta l'opera di, Clasici del'arte Rizzoli", publicó *L'Opera completa di Zurbarán* con una introducción de Mina Gregori y un catálogo de 568 pinturas preparado por Tiziana Frati. La edición francesa de 1975 incluía un prólogo de Guinard y la española de 1976 iba introducida por Gaya Nuño. Este mismo año de 1976 salió a la luz el importante libro *Zurbarán, 1598-1664* con una copiosa introducción de Julián Gállego y un catálogo de 567 obras por José Gudiol, ricamente ilustrado.

Desde esta fecha de 1976, la bibliografía sobre Zurbarán fue creciendo enormemente sobre todo tras la primera exposición internacional consagrada al pintor, organizada por Jeannine Baticle e inaugurada en 1987

en el Metropolitan Museum de Nueva York y en 1988 en París (Galeries Nationales du Grand Palais). Casi la misma muestra, ampliada con cuadros conservados en España, fue presentada por Alfonso E. Pérez Sánchez y Juan Miguel Serrera (†1998) en el Museo del Prado, también en 1988. Diez años después, varias exposiciones monográficas se presentaron en España en el año 1998 con motivo de la celebración del IV Centenario del nacimiento de Zurbarán, culminando con una gran muestra organizada por Enrique Valdivieso en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la primera consagrada en esta ciudad al maestro que desarrolló la mayor parte de su carrera en la capital hispalense. Aunque prácticamente los catálogos de estas exposiciones constituyen verdaderas monografías de obligada consulta y hayan aportado mucho al conocimiento del pintor, la redacción de un verdadero catálogo razonado y crítico de la obra del pintor, separando lo más rigurosamente posible las pinturas autógrafas de las numerosísimas de la mano de sus asistentes o de sus seguidores nunca había sido realizada: es la audaz pero difícil tarea que se intenta hacer en esta publicación.

La participación del taller en uno u otro de los cuadros que hemos examinado queda reflejada en un descenso del nivel de calidad del que se ha tratado de hacer el análisis específico en cada obra. Sin embargo, hay que señalar que el pintor de Fuente de Cantos supo emplear admirablemente las capacidades de cada uno de los ayudantes de su taller en Sevilla. Hace más de medio siglo, una de las más destacadas investigadoras del artista, María Luisa Caturla, preparó una exposición sobre *Zurbarán* en Granada con unos cincuenta cuadros: un criterio riguroso de selección hubiera excluido alguna obra dudosa y otras flojas, de su obrador, pero no de su mano. En su texto introductorio la propia Caturla analizaba oportunamente: «En la producción de casi todos los grandes artistas, como en círculos concéntricos, hay que distinguir: lo que elaboró con sus manos totalmente; lo que hizo ayudado por oficiales de su taller; lo que sólo fue ejecutado por éstos sobre dibujos, bocetos, o modelos del maestro; lo que se debe a discípulos directos; lo que imitadores y falsificadores hubieron de realizar.»[1]

La redacción de un catálogo razonado y crítico conlleva evidentemente un resultado que se podrá discutir y, por supuesto, tendrá con el tiempo necesarias actualizaciones. La identificación de las obras de la propia mano del maestro ha resultado a veces un poco problemática, incluso en algunas de las escasas obras firmadas (véase por ejemplo cat. n° 144) parece haber intervenido algún asistente. Cuando llovían los encargos monásticos de numerosos cuadros, que el maestro tenía que entregar a sus comitentes en pocos meses, la organización del importante obrador de Zurbarán en Sevilla necesitaba evidentemente gran ayuda de sus asistentes.

La publicación completa comprenderá dos volúmenes: este primer tomo está consagrado exclusivamente a la obra autógrafa de Zurbarán, ordenada cronológicamente. Se trata por lo tanto, como se ha explicado, del primer catálogo verdaderamente razonado y crítico consagrado a este magno pintor. En el segundo volumen se estudiarán los conjuntos -la mayoría monacales- de las pinturas encargadas a Zurbarán, ahora en gran parte dispersas en museos o colecciones privadas. En estos numerosos ciclos (más de veinte) el maestro ejecutó generalmente la mayor parte de las pinturas encargadas por sus exigentes comitentes. Como la mayoría de dichos conjuntos están actualmente dispersos en museos del mundo entero, se intentará hacer una reconstitución pormenorizada de cada uno de ellos, inspirada por los trabajos pioneros de Guinard[2]. En la exposición *Zurbarán* que se celebró en Nueva York y París en 1987-1988 y posteriormente algo aumentada en Madrid en 1988, Jeannine Baticle y después Alfonso E. Pérez Sánchez y Juan Miguel Serrera (†), comisarios de dichas muestras, también decidieron separar los ciclos pictóricos de las obras aisladas del pintor.

Las numerosas obras de estos seguidores, algunas de excelente calidad y otras de muy modesto nivel, estarán catalogadas temáticamente en este segundo tomo después del estudio de los conjuntos. En relación con los numerosos ayudantes de Zurbarán hay que destacar los avances en las investigaciones que se presentarán en este segundo tomo, especialmente sobre su hijo Juan de Zurbarán, Ignacio de Ries[3] y especialmente acerca de los hermanos Miguel y Francisco Polanco así como sobre Bernabé de Ayala, de quienes ya en el siglo XVIII, se decía que su obra se confundía con la de su maestro. Todas las obras ejecutadas bajo el control de Francisco de Zurbarán por los mejores asistentes del obrador - a veces con ligera intervención del maestro - estarán catalogadas en este segundo tomo. Un CD-ROM acompañará también este segundo volumen, con un repertorio ilustrado de las obras rechazadas.

En este primer tomo, cada obra autógrafa de Zurbarán está catalogada con su ficha técnica completa y su correspondiente bibliografía exhaustiva. Dicha bibliografía resulta tan considerable hoy en día que para no alargar demasiado este primer volumen, se ha añadido en un CD-ROM, de fácil consulta para los lectores junto con la lista completa de las exposiciones, que se incluirá integralmente en papel en el segundo volumen de próxima publicación (2010). Para establecer el orden cronológico se ha utilizado el clásico método comparativo a partir de las obras fechadas o documentadas que permiten -sobre todo en los temas frecuentemente pintados por el artista a lo largo de su carrera- hacerse una idea de su evolución estilística, aunque en el caso de Zurbarán no falten las dudas y las interrogaciones. Evidentemente sus clientes cultos y exigentes le suministrarían al joven maestro textos y modelos para componer, en el espíritu postridentino, unas pinturas modernas que a menudo carecían de antecedentes iconográficos. En los catálogos de las exposiciones *Zurbarán* de 1987-1988, comencé bajo la dirección de Jeannine Baticle, mis investigaciones sobre las fuentes literarias o gráficas que pudieron inspirar al artista para componer sus cuadros y que se han ido ampliando en este catálogo.

Muchas fichas de este primer volumen llevan fotografías comparativas que aclaran sus modelos gráficos. Frecuentemente -como la mayoría de sus contemporáneos- el pintor muestra su dependencia de estampas o de grabados anteriores, quizás proporcionados, como se ha dicho, por los propios comitentes de los conjuntos que los encargaban. El modelo ajeno podía utilizarse en el taller del maestro de múltiples formas: para la composición general de las pinturas, para algún detalle de la indumentaria, para una figura secundaria o una parte del fondo. Benito Navarrete ha estudiado detenidamente "la mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán"[4]. En cualquier caso, a partir de estas fuentes gráficas, Zurbarán logra lienzos absolutamente personales donde sus calidades aparecen de manera inequívoca. En algunos casos también se reproducen los lienzos que, al contrario, pudieron inspirarse en la obra de Zurbarán.

Para que quede completa la presentación de la obra en el transcurso de la vida y de la época del pintor, Almudena Ros de Barbero ha establecido una cronología añadiendo varias informaciones contemporáneas, relevantes desde tres puntos de vista diferentes: históricos, literarios y por supuesto artísticos. Por último, en cada ficha se ha prestado especial atención a las intervenciones llevadas a cabo en las obras, como las restauraciones que forman parte de la vida de cada lienzo. Por otro lado, el I.P.C.E. se ha ocupado de los estudios radiográficos que aparecen publicados en este catálogo con los valiosos comentarios de Tomás Antelo, Araceli Gabaldón y Carmen Vega, profundizando en el conocimiento de las pinturas así estudiadas.

II. LAS CONSIGNAS DE LA IGLESIA EN LA ÉPOCA DE ZURBARÁN

El catolicismo tuvo siempre un aliado eficaz en las expresiones artísticas. La Iglesia Católica, profundamente renovada por el Concilio de Trento (1545-1563), invitaba a los cristianos a profundizar en

la Pasión de Cristo y a vivir la vida en función de sus postrimerías. Este impulso religioso fue asimilado por el arte barroco. Es absolutamente necesario abandonar la tesis, mantenida hasta ahora en la Historia del Arte, de que el Concilio de Trento fue una "Contrarreforma", ya que supuso una verdadera Reforma católica[5].

El 3 de diciembre de 1563, el Concilio de Trento en su última sesión promulgó el decreto «*De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*» que estableció durante varios siglos la actitud de la Iglesia sobre el arte sagrado[6]. Como respuesta a las contestaciones de la Reforma protestante, este anhelado decreto reafirmaba, en la línea del II Concilio de Nicea, la legitimidad de la exposición y de la veneración de las imágenes en lugares de culto. También recordaba a los creyentes que la devoción debía dirigirse a los santos y no a sus representaciones. Finalmente, llamaba la atención a los predicadores católicos los cuales tenían que instruir a los fieles para acabar con las extravagancias, y no debían introducir en sus iglesias ninguna imagen nueva sin consultar con las autoridades religiosas competentes.

Las consignas de Trento, confirmadas por numerosos concilios provinciales en los territorios que permanecieron fieles a Roma (Flandes, Italia, España) se redujeron a unas pocas líneas precisas acerca de la defensa de las imágenes, la descripción de abusos que se llevaban a cabo, la verosimilitud y la decencia de los temas tratados, y el control de los obispos sobre las obras de arte. Este breve decreto no llegó a explicar las profundas modificaciones en la actitud de la Iglesia hacia la significación de dichas obras. La nueva definición de la iconografía religiosa aparece especificada en los tratados de los teóricos, numerosos a la hora de establecer el arte postridentino[7]. Esos impresos, escritos a menudo por teólogos, perseguían un doble objetivo de censura y de promoción de las obras. Por un lado se esforzaban por corregir los antiguos extravíos apartando de los templos las imágenes indecentes y sobre todo las que podían generar errores doctrinales. Por otro lado exigían la supresión de personajes inútiles y de episodios ociosos, que ilustraban textos sin fundamentos históricos. El universo encantador y pintoresco de los *Evangelios apócrifos* y de la *Leyenda Dorada*, fuentes inagotables para los artistas de la Edad Media y del Renacimiento se fue abandonando poco a poco. Más tarde, este rigor irá disminuyendo y podremos ver al mismo tiempo desarrollarse la iconografía postridentina y la antigua iconografía, cuando no se oponía «ni a la Fe, ni a las costumbres».

Este movimiento de clarificación iconográfica en las artes, pudo haber tenido consecuencias más negativas, pero fue ampliamente compensado con el gran desarrollo del arte religioso: arte de combate, "arte-catecismo" que debía instruir a los fieles según los principios inmutables de la Iglesia Católica; pero también arte apologético por un deseo de seducir, proponiendo una religión más accesible, recurriendo a los sentidos. El tratado completo de iconografía cristiana que se proponía escribir el erudito arzobispo de Bolonia Paleotti se quedó por desgracia inacabado. Un teólogo de la facultad de Lovaina, Johanes Vermeulen, llamado Molanus, al comprobar que no existía ninguna compilación que permitiera identificar los errores a evitar e indicar los modelos aceptables, publicó desde 1570 un *Tratado de santas imágenes*[8] para suministrar a los responsables eclesiásticos un manual apropiado para ayudarles a cumplir su nueva tarea de control de la licitud de las imágenes. Siguiendo el orden del calendario cristiano, indicaba cuales eran las formas correctas para representar a los santos.

Al mismo tiempo que se imponía esta nueva iconografía de los santos, se fue formando un amplio vocabulario de símbolos que se extendió por toda la Europa culta, y en el cual los artistas se basaban para

realizar sus encargos tanto religiosos como profanos. Esta cultura simbólica se propagó en las Academias que florecieron al final del siglo XVI y durante el siglo XVII. En esas escuelas se enseñaban las "recetas" de las representaciones sicológicas, es decir, «la expresión de las pasiones», y en los manuales se suministraba la explicación de los distintos atributos. Los pintores imagineros contaban por lo tanto con un completo material erudito a fin de «evitar las contradicciones y los falsos atributos que no servían para reconocer las figuras alegóricas, sino que resultaban enigmas insoportables para los espectadores ilustrados»[9].

El significado de las flores y de las plantas presentes en las pinturas de los siglos XVI y XVII es igualmente simbólico: el «lenguaje de las flores» gustaba todavía al público del siglo XIX y tampoco está completamente olvidado hoy en día. Las flores, por su belleza efímera, refuerzan la idea de *vanitas* en las escenas de conversión; pero no sorprende encontrar las rosas y las azucenas en las representaciones de María o de las santas, como símbolo de belleza y como don divino: «Fijaos como crecen los lirios del campo; no se afanan ni hilan; y, sin embargo, os digo que ni Salomón, en todo su esplendor, se vistió como uno de ellos» (Mt 6,28-29). Este texto inscrito en un jarrón de una rica composición floral de Jan Van Huysum a comienzos del siglo XVIII, confirma la intención moralizante de numerosas pinturas florales.

El conjunto de esos atributos, cuya explicación suministró Cesare Ripa al final del siglo XVI, llegó a ser durante los dos siglos siguientes tan evidente para el público, que Gravelot y Cochin no dudaron en escribir en 1791, a propósito de los objetos que deben acompañar, por ejemplo, a la figura de *Penitencia*: «Sería agraviar al lector dar la explicación de estos diversos atributos»[10].

Del mismo modo que el simbolismo de los objetos, la postura de los personajes y sus ademanes facilitan la explicación de las imágenes desde la Edad Media. El abate François Garnier, encargado de las fuentes iconográficas en el Instituto de Investigación e Historia de los textos del CNRS en París, estableció una verdadera gramática de la significación de cada gesto en las imágenes, fruto de una larga investigación de un gran número de documentos. Entiende por «lenguaje iconográfico, el conjunto de signos y de relaciones entre las señales utilizadas de un modo constante y universal con la misma significación, cualquiera que sea el tema representado y el estilo propio del imaginero» y así establece una tipología de las situaciones, de las posturas y de los ademanes, clasificados y descritos con su sentido propio[11]. Este lenguaje de gestos medievales se repite en los tratados de simbolismo más tardíos como en los *Hieroglíficos* de Piero Valeriano[12]. Además de la actitud de rezar con las manos levantadas, que Cesare Ripa[13] aconsejaba para representar la oración, los santos podían ponerse la mano en el corazón[14], lo que significaba en la Edad Media, sinceridad, interioridad y aceptación: ademán recomendado por Ripa para expresar la piedad, la oración y el amor por Dios y que San Ignacio de Loyola preconizaba a los fieles en sus famosos *Ejercicios Espirituales.*

Los atributos de los Santos, objetos o animales añadidos a los personajes, aparecieron hacia el siglo V y se multiplicaron al final de la Edad Media. Estos servían para identificar fácilmente las figuras completando así sus características[15]. Para evitar toda ambigüedad, la imagen de cada figura debía completarse con atributos significativos. Algunos son universales como el nimbo o la aureola, herencia del paganismo, señal de majestad transformada en signo de santidad, o también la palma, no del martirio sino de la beatificación, a los cuales hay que añadir los símbolos individuales que permiten a los cristianos reconocer fácilmente a los santos representados.

III. ZURBARÁN, INTÉRPRETE DE LA REFORMA CATÓLICA EN ANDALUCÍA

En el plano histórico, el siglo XVI constituye el momento de afirmación de la potencia española tras el establecimiento del inmenso imperio colonial. Pero en el plano artístico, los Austrias mayores, Carlos V y Felipe II, llamaron a varios artistas flamencos y sobre todo italianos para magnificarles y para hacerles participar en la decoración de sus palacios y de sus iglesias. En el siglo XVII, consciente del lugar que ocupaba en el conjunto de las naciones, España logró finalmente por si sola expresar su originalidad: este será el gran Siglo de Oro de la pintura. Para las demás naciones Francisco de Zurbarán encarna hoy mejor que nadie este espíritu español[16].

En el siglo XVI, Sevilla se había convertido sin duda alguna en el puerto más importante de España. El monopolio del comercio con las colonias americanas aseguraba entonces la opulencia de la ciudad. Tras el descubrimiento de América y a lo largo del siglo XVI, la ciudad hispalense se desarrolló conforme a las nuevas exigencias sociales, urbanas e institucionales. Las iglesias y casas aristocráticas rebosaban de obras artísticas. Los religiosos y sus conventos se ampliaban y ensanchaban para adaptarse a la renovación litúrgica impuesta por los teólogos del Concilio de Trento (1545-1563). Tras cien años de enriquecimiento, las poderosas órdenes religiosas de la capital andaluza –en la que llegaron a abrirse unos setenta conventos contando tanto los de órdenes tradicionales como los reformados– gozaban en aquel momento de una gran vitalidad. A fin de adaptar brillantemente la decoración de sus templos y monasterios al espíritu de la Reforma Católica, los mecenas religiosos andaluces eligieron a los mejores artistas contemporáneos. Siguiendo sus directivas con exactitud, arquitectos, escultores y pintores exaltaron la gloria de Dios e hicieron de sus obras una auténtica predicación en imágenes.

El sentimiento religioso español y particularmente el andaluz, estaba singularmente marcado en el siglo XVII por un deseo profundo de intimidad, de acercamiento sensible a lo divino, manifestado por el Santísimo sobre el altar. En España, como en los países europeos que permanecieron fieles a Roma, el arte barroco provocó el desarrollo de una sensibilidad afín a la Reforma Católica. Además, gracias a la integración de las artes, existía una coherencia rigurosa entre sus diversas manifestaciones: de la arquitectura exterior al espacio interior, de la decoración estucada al mobiliario y a la pintura, todo concurría, para exaltar lo sagrado, para sostener la meditación del creyente. Después del Concilio de Trento, España, considerándose con toda razón como el brazo derecho de la Iglesia Romana, se dispuso a animar la propaganda religiosa de un catolicismo reformado y aún más "puro", ya que había eliminado toda competencia expulsando judíos y musulmanes. La admisión en la península ibérica de las instrucciones estéticas de la Reforma Católica, expresadas en Trento en el "Decreto sobre las Santas Imágenes", no podía ser sino favorable. En efecto, las consignas ponderando el desarrollo de las imágenes, la ilustración de la vida de Cristo y de María, la expresión de los hechos de los santos y de los sentimientos religiosos, el recurso a la belleza para traducir la presencia divina, a la riqueza para exaltar la fe a través de los objetos de culto ofrecidos a la veneración de los fieles, coincidían perfectamente con las tendencias profundas del alma ibérica. Nada era demasiado perfecto o demasiado bello para el culto rendido a Dios y para su glorificación. En las iglesias españolas de finales del siglo XVI y del siglo XVII se multiplicaron entonces los altares resplandecientes de luz y de colores, de dorados que hacen brillar las esculturas, de pinturas didácticas que relataban la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos. La iconografía debe acercar a los fieles a los modelos de piedad ilustrando los milagros y las apariciones concebidas como la manifestación del poder divino. A través del decoro que revela la expresión del inefable esplendor del Creador, el arte barroco encarna las afirmaciones de una Iglesia profundamente regenerada. Las imágenes sagradas, rechazadas por la Reforma Protestante, se convirtieron en el portavoz de los católicos.

Las explicaciones iconológicas de los temas propuestos a Zurbarán enriquecen enormemente las interpretaciones de su obra y me parecen actualmente indispensables para una mejor comprensión de los temas propuestos al pintor. Los programas de los ciclos monásticos tenían antes de nada, una función de propaganda: se trataba de recordar las virtudes espirituales y humanas de los monjes de cada orden religiosa, sobre todo las de sus fundadores y de sus santos, así como la de sus varones ilustres. Las particularidades de dichas Órdenes se manifiestan así mismo en las pinturas encargadas a los artistas para modernizar la decoración de sus templos o monasterios conforme al espíritu postridentino.

Los ciclos encargados por las diversas órdenes religiosas, antiguas o modernas, para glorificar a sus fundadores, sus santos y mártires, sus visiones o sus milagros, conocieron su apogeo en el siglo XVII bajo el reinado de Felipe IV. Varios pintores españoles se consagraron entonces a la historia monástica creando series "dignas de respeto", como por ejemplo Pacheco y Alonso Vázquez en Sevilla, Sánchez Cotán en Granada o Nardi y Vicente Carducho en Castilla[17].

Francisco de Zurbarán, se había convertido desde los años 1626-1630 en el pintor preferido de los frailes, ya que sabía captar con gran maestría la imagen y el carácter propio de cada orden monástica. Aunque formado y adoptado por Sevilla, Zurbarán pertenecía sin embargo a otro mundo. Había nacido en un pueblo modesto de la Extremadura meridional, provincia austera de campesinos y labradores, de donde salieron los conquistadores de Méjico y de Perú, un poco al margen de las grandes corrientes del pensamiento y del arte. Más que ningún otro en España, el pintor de Fuente de Cantos aparece como el intérprete por excelencia de los programas iconográficos tridentinos: supo magistralmente traducir en formas, volúmenes y colores, las consignas doctrinales que le habían sido impuestas por sus comitentes dominicos, mercedarios, franciscanos, jesuitas, carmelitas o aún más por los cartujos y los jerónimos, inventando un vocabulario iconográfico original y convincente, lleno de espiritualidad[18]. Nos podemos interrogar sobre las relaciones que mantenía el joven maestro extremeño con los religiosos cultos que le confiaban la renovación de sus iglesias o de sus conventos.

Recientemente, nuevos descubrimientos han destacado los vínculos privilegiados de Zurbarán con la Orden de la Merced Calzada en la cual su sobrino Sebastián profesó en 1630[19]. Desafortunadamente, los ejemplos tan precisos como éste, son excepcionales: las fuentes antiguas que suministran informaciones sobre los contactos entre el pintor y sus patronos continúan siendo muy escasas. Si examinamos rigurosamente los documentos conocidos, podemos no obstante intentar situar las relaciones con una u otra orden en particular.

IV. EL PINTOR

Considerado como uno de los mayores pintores del Siglo de Oro español, el pintor Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Extremadura, 1598-Madrid, 1664) era hijo de un acomodado negociante vasco establecido en Extremadura desde 1582[20]. Entre los años 1614 y 1617, aprendió la pintura en Sevilla con el poco conocido pintor Pedro Díaz de Villanueva. La formación del joven extremeño durante estos tres años de estudio en Sevilla fue seguramente más compleja y enriquecedora de lo que se pensaba y más fecunda en diversas enseñanzas: en este período tendría ocasión de conocer a Roelas, Pacheco y Herrera, maestros famosos, y de establecer contactos con sus coetáneos Velázquez y Cano, aprendices como él en la Sevilla de la época. Además de pintura, aprendió probablemente a esculpir[21], a policromar las estatuas,

a dorar retablos y estudiaría también los manuales de orfebrería en esta ciudad que había sido en el siglo XVI el centro económico más importante de España y cuyas iglesias y ricas residencias rebosaban de obras de arte. Los talleres conocían una actividad extraordinaria, debida a las renovaciones de los edificios conventuales a las cuales se añadía el intenso comercio con el Nuevo Mundo.

Zurbarán volvió a su provincia natal sin someterse al examen gremial sevillano. Este último hecho, le será reprochado posteriormente. Se estableció en Llerena durante once años (1617-1628) donde se casó dos veces y fue padre muy joven. Zurbarán recibió encargos de la propia ciudad de Llerena y de diversos conventos e iglesias de Extremadura. Conocemos hoy en día bastantes datos sobre la vida del pintor extremeño durante los diez años de su estancia en Llerena; pero bien escasas son las noticias acerca de su labor artística de su etapa juvenil. Al parecer, el joven maestro no despreciaba ningún encargo de su comarca, sin embargo se han perdido desgraciadamente casi todas las obras juveniles, aunque la existencia segura de su taller en Llerena, demuestra una actividad ya importante. No obstante, ninguna de las obras aludidas por los documentos puede explicar su primer encargo considerable en Sevilla. Por lo cual deducimos -y lamentamos- que diez años de la producción de su obrador en Llerena, sin duda bastante próspero y con varios ayudantes, escapan a nuestro conocimiento.

En cualquier caso, el 17 de enero de 1626, siendo Zurbarán todavía "vecino de Llerena", los Dominicos sevillanos de San Pablo le contrataron para pintar una gran serie de cuadros pero mal remunerada. Poco después, los Mercedarios Calzados de Sevilla le propusieron un sueldo tres veces superior para un encargo de semejante importancia. Al revisar el compendio de documentos hallados en estos últimos años, llama la atención el que varios de ellos hagan referencia a los lazos entre Zurbarán y la Orden de la Merced. Estos vínculos podrían explicar la firma en 1628 del importante contrato con la Casa Grande de la Merced Calzada. Por otra parte, las relaciones entre el pintor y la nobleza de su provincia natal aclaran seguramente el porqué de los numerosos encargos sevillanos iniciados desde 1626. Dichas relaciones no han sido verdaderamente objeto de un estudio detenido. Así no se ha subrayado bastante el hecho de que, desde 1626 hasta 1629, fecha del establecimiento definitivo de Zurbarán en Sevilla, el Asistente de la capital andaluza, pertenecíera al más noble linaje de Llerena[22].

Omnipotente representante del poder real, don Lorenzo de Cárdenas (Valladolid, 1576-Madrid, 1637), IX conde de la Puebla del Maestre, de ilustre familia extremeña, presidía el Consejo Municipal sevillano. Tan eminente personaje, capitán general de Sevilla, mayordomo del rey don Felipe IV y presidente de la Casa de Contratación de Indias, era también miembro de los Consejos de Guerra y de Estado e íntimo amigo del conde-duque de Olivares. Don Lorenzo de Cárdenas pudo perfectamente haber sido el introductor de su joven y desconocido vecino en Sevilla. Sabemos también que su hijo, don Diego de Cárdenas, X conde de la Puebla del Maestre, maestre de campo general en Sevilla y de las milicias de Extremadura, Asistente de Sevilla entre 1648 y 1650, fue posteriormente un cliente habitual de Zurbarán[23].

Del conjunto de San Pablo se conservan el espléndido *Crucificado* (Chicago, Art Institute, cat. n° 7) primera obra fechada en 1627 y tres magníficas figuras enteras de los Padres de la Iglesia (Sevilla, Museo de Bellas Artes, cat. n°s 4-6). En dos escenas de la *Vida de Santo Domingo* (Sevilla, Iglesia de la Magdalena, cat. n°s 2 y 3), como en varios cuadros del ciclo de la Merced Calzada, se advierte la participación de diversos asistentes. Sin embargo, el portentoso *San Serapio* (1628, Hartford, Wadsworth Atheneum), indudablemente autógrafo, revela las cualidades propias del joven maestro: sorprendente plasticidad de las formas, armonía de las tonalidades, sabia distribución de las luces. El Museo del Prado conserva

dos de las más bellas escenas de la Vida de San Pedro Nolasco, mientras que el resto se halla disperso en museos y colecciones del mundo entero. Entre los cuadros que hace poco han vuelto a reaparecer, llama especialmente la atención una *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* (cat. n° 15), espléndido lienzo perteneciente a dicho ciclo de la vida del fundador de la Orden de la Merced[24].

En 1629, por una insólita proposición del Consejo Municipal, Zurbarán se instaló definitivamente en Sevilla. En dicha fecha pintó cuatro lienzos importantes para el Colegio Franciscano de San Buenaventura (París, Musée du Louvre y Dresde, Gemälde Galerie Alte Meister). Empieza entonces para el pintor extremeño el decenio más prestigioso de su carrera. La fuerza expresiva de su pincelada, añadida a su obediencia a la hora de satisfacer los deseos de sus comitentes, le convierten en el mejor intérprete de la Reforma Católica del Siglo de Oro español. Recibe encargos de todas las órdenes religiosas sobre todo masculinas presentes en Andalucía y Extremadura[25]. Pinta para los Jesuitas la *Visión del Beato Alonso Rodríguez*, 1630, (Madrid, Real Academia de San Fernando, cat. n° 46), para los Dominicos la inmensa *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, 1631, (Sevilla, Museo de Bellas Artes, cat. n° 48), y también para los conventos sevillanos de los Carmelitas, los Trinitarios, y los Mercedarios Descalzos.

El éxito del joven pintor de Fuente de Cantos culminó en 1634 con una invitación de la Corte, quizás sugerida por su amigo Velázquez, para participar en la decoración del Salón Grande del Buen Retiro. Allí pintó Zurbarán los diez *Trabajos de Hercules* (cat. n°s 74-83), para colocar sobre las ventanas y dos grandes lienzos de *Batallas* (cat. n° 73). Once de dichos lienzos se conservan en el Museo del Prado. De retorno a Sevilla, el maestro extremeño siguió trabajando para sus comitentes monásticos. Casi todas las pinturas de dos impresionantes series, probablemente las mejores de la producción de Zurbarán, se han conservado. El conjunto de la Cartuja de Jerez de la Frontera se halla disperso entre varios museos (Nueva York, Poznan, Cádiz). Los cuatro grandes lienzos del retablo mayor: *Anunciación, Adoración de los pastores*, 1638, *Circuncisión*, 1639 y *Adoración de los Reyes* (Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, cat. n°s 121-124) son de una solemnidad casi litúrgica. El cromatismo resplandeciente de la indumentaria y la perfección técnica de estos lienzos pertenecen a lo mejor de su producción[26]. De la misma calidad es la serie del Monasterio de Guadalupe, único de estos encargos importantes del pintor conservado *in situ*. Los ocho grandes cuadros de la sacristía, pintados en Sevilla en las mismas fechas (1638-1639), representan episodios poco conocidos de la vida de los monjes Jerónimos, *Misa del Padre Cabañuelas, Aparición del Cristo al Padre Salmerón, Fray Gonzalo de Illescas escribiendo* cat. n°s 140-147), etc... En la capilla adyacente, tres episodios de la *Vida de San Jerónimo* (cat. n°s 164-166), están pintados hacia 1645, con un estilo tenebrista que revela una fuerte influencia de Ribera[27].

A partir de 1640, los grandes encargos van disminuyendo mientras se desarrolla plenamente el mercado americano. En 1644, Zurbarán pinta en colaboración de su obrador, un retablo para la Colegiata de Zafra, y en 1655, los tres célebres lienzos apaisados de la sacristía de la Cartuja de Cuevas (Sevilla, Museo de Bellas Artes, cat. n°s 241-243). A mediados del siglo, Sevilla sufrió una profunda depresión económica. Una gran epidemia de peste golpeó la ciudad en 1649, reduciendo considerablemente su población. Su hijo y colaborador Juan, murió de este «mal de contagio». Francisco de Zurbarán aumentó entonces la producción de su obrador con las series de los *Fundadores de Órdenes*, de *Apostolados*, de *Santas Vírgenes* o también de temas profanos como los *Infantes de Lara* o los *Césares romanos* para el Nuevo Mundo.

En 1658 se trasladó a Madrid donde pronto vinieron a instalarse su mujer y la única hija sobreviviente de su tercer matrimonio. Se han discutido mucho las razones de este establecimiento final en la Corte,

pero creo que la hipótesis de Enrique Valdivieso es la más verosímil: «En 1658, no **va** a buscar el trabajo que faltaba en Sevilla ni tampoco pobre y arruinado como se venía señalando, Zurbarán se traslada a Madrid, seguramente con la pretensión de alcanzar allí el título de pintor de cámara. Tampoco es probable que Zurbarán se marchase de Sevilla ante la creciente popularidad de Murillo y su consiguiente pérdida de clientela, sino el deseo de culminar su carrera artística con la obtención del más alto grado a que un pintor español podía aspirar. Su subsistencia en la Corte quedaba garantizada con las rentas de las numerosas casas que Zurbarán poseía en Sevilla, y los trabajos pictóricos que iba realizando en Madrid. Sus esperanzas de triunfar allí estaban basadas probablemente en el apoyo que Velázquez pudiera prestarle, en base de su antigua amistad. Por ello Zurbarán fue testigo, declarando a favor de Velázquez, en el expediente que abrió para que éste pudiera obtener el título de caballero de la Orden de Santiago.»[28]

En esta última estancia madrileña hallamos algunos lienzos grandes que corresponden -o pueden corresponder- a encargos monásticos y sobre todo numerosas obras aisladas, a menudo firmadas. Se trata de lienzos de devoción privada de pequeño tamaño y ejecución refinada para comitentes exigentes. Se advierte entonces una evolución de su estilo, de modelado más suave y aterciopelado. El maduro pintor tuvo al parecer una buena clientela privada pero su salud decayó pronto (su última obra firmada es de 1662), falleciendo en la Corte en 1664 después de una larga enfermedad que empobreció a su familia. Sin embargo no llegó a vivir en la miseria como se ha repetido demasiadas veces. En su testamento no se encuentra deuda alguna y deja unos muebles lujosos, aunque el resto de sus posesiones en Madrid sean más bien modestas, porque Zurbarán no pudo trasladar definitivamente su domicilio y su obrador sevillanos a la Corte.

Zurbarán es por supuesto el gran pintor de la vida monástica que él expresa con un realismo candoroso, y una extrema sencillez. Nadie como él ha sabido traducir con tanta precisión y exactitud los diversos hábitos conventuales. Sus retratos de monjes son de una veracidad impresionante y con escasos elementos sabe expresar los más intensos éxtasis místicos. Excluye toda grandilocuencia y toda teatralidad, incluso podemos hallar algo de torpeza en el momento de resolver los problemas técnicos de la perspectiva geométrica. Tampoco logra perfectamente los escorzos ni la sugerencia de espacios ilusionistas a la italiana. Sus composiciones severas, rigurosamente ordenadas, alcanzan un nivel excepcional de emoción piadosa.

Con respecto al tenebrismo, Zurbarán lo practicó sobre todo en su primera época sevillana, no sólo en sus conocidas series monásticas sino también en obras de devoción privada. Nadie le supera en la manera de expresar la ternura y el candor de los Niños Santos: *Virgencitas en éxtasis*, *Inmaculadas* muy jovencitas, *Niños de la espina* o *Santas juveniles*, son otros aspectos primorosos de su talento. Su técnica excepcional para representar los valores táctiles de las telas y de los objetos hace de él un bodegonista de muy alto nivel. Bajo su pincel, los objetos sencillos alcanzan una trascendencia poética sublime (*Bodegón*, 1633, Pasadena, Norton Simon Foundation, cat. n° 57). Su sobriedad, la fuerza expresiva y la plasticidad de sus figuras, añadidas a sus evidentes dotes de colorista, le sitúan en la cumbre de los maestros españoles del Siglo de Oro. Quizás es de todos él que más conmueve nuestra sensibilidad moderna.

V. ACERCA DE LOS TEMAS EN LA OBRA DE ZURBARÁN

Durante más de treinta años, entre 1626 y 1658, Zurbarán se convirtió en el pintor más prestigioso de Sevilla, cultivando un estilo muy peculiar, fuerte y naturalista, lleno de serenidad que le consagró, como

hemos dicho, a ser considerado el mejor intérprete de la vida conventual de su tiempo en Andalucía. Más pronto de lo que se pensó en un principio, comenzó a trabajar para las colonias americanas donde sus obras eran muy apreciadas. Su tenebrismo influido en sus comienzos por Ribera, se suavizó al final de su vida para adaptarse a los nuevos gustos de sus comitentes. Su obra original se distingue por la nobleza austera de sus composiciones, la intensidad en la expresión del sentimiento religioso, el rigor del orden en sus bodegones y la atención hacia los objetos cotidianos, pintados con una conmovedora sencillez.

De la abundante producción de *Crucificados* pintados por Zurbarán o su obrador se conocen más de treinta versiones que permiten ver la evolución de su estilo. La devoción a la Crucifixión de Jesús es uno de los temas más frecuentes de la iconografía post-tridentina sobre todo en España. La fe cristiana recoge el concepto de sacrificio, elevándolo a su máxima expresión en la muerte aceptada del Hijo de Dios y su renovación en la celebración eucarística de la Misa. Reafirmando el valor de los sacramentos frente a los herejes protestantes, los padres teólogos del Concilio de Trento puntualizaron como había que exteriorizar la fe y la religiosidad e insistieron en las representaciones del *Crucificado* como el Cristo impasible, marfileño con gran parquedad de sangre, para insistir en el milagro de la Consagración[29]. Mientras que residía todavía en Llerena, desarrollando en su obrador su actividad de artista, Francisco de Zurbarán pinta como complemento de la serie dominicana de San Pablo un impresionante *Crucificado* (cat. n° 7), firmado y fechado en 1627. Zurbarán ha conseguido en dicho *Cristo crucificado* una de las imágenes más potentes de toda su carrera. Primera obra firmada conservada del extremeño, muestra ya la maestría de un gran pintor con pleno dominio de sus facultades y está al origen de su celebridad en Sevilla.

Aproximadamente la mitad de los *Crucificados de Zurbarán* corresponden a la iconografía del *Cristo expirante* vivo, con los ojos alzados y en actitud clamante. El *Cristo crucificado expirante* de Zurbarán del museo de Sevilla (cat. n° 103) aparece con un hermoso cuerpo no tan modelado por la luz como el de Chicago, y su tenebrismo no es tan acentuado. Otro espléndido *Cristo expirante* de colección particular (cat. n° 101) encabeza una serie de misma iconografía. Existe otro grupo: el del *Crucificado* muerto con la cabeza inclinada sobre su pecho. El extremeño representa la mayoría de los dos tipos con las normas impuestas por Pacheco, es decir con los cuatro clavos. Las dos mejores versiones del Cristo muerto en la cruz, ambas firmadas y fechadas, conservadas actualmente en el Museo de Oviedo (cat. n° 154) y en el Prado (cat. n° 155). Como Paul Guinard, María Luisa Caturla situó hacia 1635-1640 todo este grupo de *Crucificados muertos* y los puso con mucha razón en relación con el famoso *Cristo* de San Plácido de Velázquez que Zurbarán pudo admirar en Madrid en 1634. En sus imágenes monumentales el verticalismo y la frontalidad de Jesús, expirante y pendiente del madero, resultan impresionantes. Zurbarán utiliza para todos ellos un fuerte efecto de claroscuro que acentúa el aspecto de relieve escultórico. Parecen diferentes en cada una de las versiones pero siempre caen pesadamente en el costado derecho de Cristo. Recientemente restaurado, el *Crucificado muerto* de Llerena parece más esbelto que los de Madrid y Oviedo. Creación portentosa de gran dramatismo, dicho *Cristo* aparece ahora no como una mera repetición de las dos *Crucifixiones* firmadas sino como una espléndida nueva creación de hacia 1638-1640.

Uno de los temas iconográficos más repetidos por Francisco de Zurbarán a lo largo de su carrera corresponde al de *San Francisco*, del que recibió sin duda múltiples encargos. Entre los originales, las copias o las interpretaciones de su obrador se conocen unas cincuenta versiones de la figura del *Poverello* de Asís. El pintor extremeño representó a San Francisco aislado en oración o en éxtasis con diferentes actitudes y hábitos. Entre ellos destacan el impresionante *San Francisco en éxtasis* de la National Gallery de Londres (cat. n° 183) o el asombroso *San Francisco momificado* del Musée des Beaux-Arts de Lyon

(cat. n° 99) del cual se conocen numerosas réplicas. También aparece el Santo de Asís en su papel de creador de los Frailes Menores en las diferentes series de Fundadores de Órdenes salidas del taller sevillano de Zurbarán. En todo caso, Zurbarán realizó bastantes posturas y atuendos diversos para representar su tema favorito, pero pintó siempre al santo aislado bajo el nuevo aspecto austero, traído de Italia por El Greco y característico de la Reforma Católica.

De estas múltiples pinturas del Santo, el más representado por Zurbarán, sólo tres están fechadas. En 1632 el joven pintor firma una versión muy tenebrista de un *San Francisco en meditación,* asceta encapuchado, arrodillado y absorto en oración ante una calavera (Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, cat. n° 56). Unos años después en 1639, período cumbre de la carrera del artista, firma otro lienzo más grande del mismo tema: el otro *San Francisco* también conservado en la National Gallery de Londres (cat. n° 150). Quizás inspirado por una de las numerosas versiones del Greco y todavía utilizando recursos tenebristas, la composición del museo londinense resulta una de las mejores interpretaciones del diálogo espiritual entre el *Poverello* y su Creador invisible pero presente en su muy lograda expresión mística. Veinte años más tarde, el maduro artista firma y fecha en 1659 el *San Francisco en oración* de la colección Arango (cat. n° 267). Los mismos componentes, igualmente reproducidos por el pintor cretense, aparecen en esta espléndida última versión firmada. Actualmente, ya no es necesario revalorizar el último estilo de Zurbarán que aparece en la serie de obras firmadas y fechadas entre 1658 y 1662. Jeannine Baticle, Enrique Valdivieso y más recientemente Alfonso Pérez Sánchez han puesto en evidencia la originalidad y la fuerza creadora de Zurbarán en estas pinturas, anteriormente desdeñadas por los críticos del pintor.

Mientras corrían los años de aprendizaje de Zurbarán en Sevilla, la capital andaluza se entregaba a un ingente culto mariano que no podía sino impresionar profundamente al joven pintor. La ciudad entera se dedicó a defender y honrar el "glorioso privilegio" de la Virgen María contribuyendo así a la creación de una nueva imagen: la trascripción en un lienzo de un concepto puro, el dogma de la Concepción Inmaculada de la Purísima, tan entrañable para el pueblo sevillano incluso dos siglos y medio antes de su proclamación oficial por el Beato Papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854. El pintor de Fuente de Cantos también puede ser llamado como Murillo, el pintor de las *Inmaculadas*. Las pinta a lo largo de toda su carrera, desde sus primeros años sevillanos hasta los últimos madrileños, pudiéndose inferir a través de las diferentes versiones la evolución de su estilo. La más temprana de ellas es probablemente la del Prado (cat. n° 20). De pequeño formato, está concebida como una escultura de madera policromada y responde a los criterios imperantes en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII. Iluminada por el sol situado detrás de ella, ofrece fuertes contrastes de luz que acentúan aun más el ampuloso manto azul que cubre casi toda la figura dejando aparecer a la derecha el sencillo vestido de un rosa pálido muy delicado. La primera firmada y fechada en 1632, conocida es la *Inmaculada Concepción con dos niños orantes* del M.N.A.C. de Barcelona (cat. n° 54) Zurbarán representa allí la Purísima adolescente con una expresión deliciosa de inefable modestia. Es una de las más entrañables de sus *Inmaculadas*: se presenta simétrica con los cuatro niños (donantes y ángeles) formando un cuadrado alrededor de ella. Aunque pueda parecer arcaica en 1632, la composición alcanza una gran fuerza de comunicación. Zurbarán acierta magníficamente en la representación del candor de la infancia. La potente volumetría del traje de la Virgencita de pie con sus pliegues escultóricos, se suaviza por la delicadeza de la túnica rosa, acentuada por el color de las rosas y la banda de los angelitos. Las miradas de los donantes elevadas hacia la niña pura, y unidas a la de ésta, forman un triángulo ascendente. Toda la obra parece observada del natural cotidiano trascendido. Aquí, como siempre, Zurbarán se muestra el intérprete ideal de una imagen de pureza que no cae nunca en lo amanerado.

La *Inmaculada Concepción* del Museo Diocesano de Sigüenza (cat. n° 87) fue probablemente la que el Ayuntamiento de Sevilla encargó al pintor en 1630. Es la primera que va vestida de blanco, y no de rosa como las anteriores, y está acompañada de todos los atributos de las *Letanías de Loreto*, en los cielos y en la tierra como lo recomendaba Pacheco. Suzanne Stratton, en su tesis sobre la Inmaculada Concepción, apunta con mucho acierto: "A Zurbarán, cuya obra habitualmente se considera conservadora desde los puntos de vista iconográfico y compositivo, se deben, de hecho, las variaciones más audaces sobre el tema durante este periodo"[30]. Muy singular es la presencia de un gran corazón en lugar de la luna en el lienzo principal del retablo de San Pedro de la catedral de Sevilla (cat. n° 226). En una versión más tardía, la *Inmaculada Concepción con dos figuras alegóricas* del museo de Dublín (cat. n° 253), la Virgen aparece curiosamente rodeada por dos mujeres que podrían representar a la "Fe" y a la "Esperanza".

Las últimas *Inmaculadas* de Zurbarán se parecen a sus *Virgencitas niñas* y podría ser su hija María Manuela, nacida en 1650, quien sirviera de modelo a su padre. Estas deliciosas imágenes de candor y sensibilidad, adoptadas más tarde por Murillo, aparecen muy niñas, porque María existió en el pensamiento de Dios antes de que la creación emergiera de la nada. En 1661, el Papa Alejandro VII ordenó que el rito de la Purísima Concepción se mantuviera en la Iglesia Católica Romana. Igualmente decretó que cualquier ataque a la doctrina, a su festividad y a su culto fuera severamente castigado. Puede que sea coincidencia pero los dos últimos cuadros de Zurbarán consagrados a dicho tema -Museo de Budapest e iglesia parroquial de Langon (cat. n°s 284 y 285)- están fechados este mismo año de 1661. Pintadas al final de la vida de Zurbarán, están cuidadosamente ejecutadas y, como siempre, resultan espléndidos logros cromáticos.

La iconografía infantil de la vida de Jesucristo y de la Virgen es un fenómeno originado por el Concilio de Trento que tuvo un éxito extraordinario en la España del Siglo de Oro. La influencia de Francisco de Zurbarán en estos temas es innegable: su arte sencillo, de fácil comprensión, se adaptó perfectamente a las normas dictadas por la Iglesia. Francisco Pacheco, pintor y teórico de la Reforma Católica, indica claramente en su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) que por encima de los valores puramente estéticos estaban los religiosos y su correcta interpretación. Las infancias del Salvador y de la Virgen María niña desarrollan una amplia temática sobre las premoniciones de la Pasión de Jesús. El mundo tierno de la infancia alcanza en la obra del pintor extremeño un encanto peculiar. Para Zurbarán, principalmente en sus años maduros, la temática de la Santa Infancia no se limita a Cristo sino también a su Santísima Madre.

A primera vista pudiera parecer algo singular comentar las escenas de género en la obra de Francisco de Zurbarán, pintor por excelencia del mundo monacal, de los santos ascéticos y de las refinadas santas. Como la mayoría de sus contemporáneos españoles, el maestro extremeño tuvo una producción casi exclusivamente religiosa siendo la serie de los *Trabajos de Hércules* una excepción sin posterioridad en su carrera. También pintó algunos retratos y unos pocos bodegones, alabados por cuantos historiadores se han ocupado de su arte. Su talento de retratista y su fama como autor de naturalezas muertas de alto nivel se pueden comprobar también en casi todos sus cuadros religiosos. Al parecer, Zurbarán nunca pintó cuadros costumbristas, ni escenas de género, ni tampoco niños pícaros como Velázquez o Murillo, pero representó en sus lienzos religiosos a los hombres, a los animales y a los objetos como reflejados en un espejo. Vio a los santos o a los seres inmortales como personajes reales, de carne y hueso, y no dudó en sacralizar la vida cotidiana con una capacidad excepcional para transcribir la realidad. El pintor de Fuente de Cantos supo dar vida propia a todos los aspectos de la naturaleza. Seleccionó a sus modelos en ambientes modestos sin olvidarse nunca del decoro con que debían tratarse las figuras sagradas. Alzados a la dignidad de santos o de dioses, los hombres o las mujeres de la calle que posaban para sus pinturas religiosas, se transformaban con suma naturalidad en personajes celestes.

NOTAS

1 María Luisa Caturla, *Zurbarán, Estudio y catálogo de la Exposición celebrada* en Granada en junio de 1953, Madrid, p. 47.

2 Paul Guinard, "Los Conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez, I, II, III", *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp. 249-273; XX, 1947, pp. 161-201; XXII, 1949, pp. 1-38.

3 Véase la reciente monografía de Benito Navarrete, *Ignacio de Ríes*, Madrid, 2001.

4 Benito Navarrete, "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 1994, pp. 359-376 y "La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998],* Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999, pp. 115-145.

5 Véase Julio Rubiales Campos, "El barroco expresión filosófico-religiosa de la Contrarreforma", *El barroco en Andalucia*, Universidad de Córdoba, 1983, II, pp. 195-204.

6 Sobre las circunstancias de la promulgación del decreto y los padres encargados de hacerlo, consultar, R.M. de Hornedo, s.j., «El Arte de Trento », *Razón y Fe*, enero 1942, pp. 224-232. El libro de referencia para este tema sigue siendo Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe et du XVIIIe siècle*, París, 1932; reed. París, 1972 y 1984; ed. española, Madrid, 2001.

7 Entre los más famosos véase Andrea Gilio, *Due Dialogui*, Camerino, 1564, *en* Paola Barrochi, *Trattati d'Arte del Cinquecento, fra Manierismo e Contro-Riforma*, Bari, 1961, II, p. 40 y Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, Bolonia, 1582, traducción al latín, *Ingolstadt*, 1592; *en* Barrochi, *op.cit*, p. 266.

8 Johanes Vermeulen, llamado Molanus, *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, Louvaina, 1570. Varias ediciones (1594, 1607, 1771, etc...) hasta su publicación integral en la *Encyclopédie Théologique* de l'abbé Migne (1866). Traducido al francés en la edición crítica de François Bœspflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, *Traité des Saintes Images*, París, 1996, 2 vols.

9 Jean-Baptiste Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs*, 3 t. en 2 vols. con traducción al italiano por el abate Pezzana, Parma, 1759, I , p. 4.

10 Hubert-François Gravelot, Charles Nicholas Cochin, *Iconologie par figures*, Paris, 1791, libro IV, p. 9.

11 Abbé François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, 1982, p. 9.

12 Giovanni Piero Valeriano, *Hieroglyfica,* ed. consultada: *Commentaires hiéroglyphiques ou Images des choses de Jean Pierus Valerien*, París, 1615.

13 Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, 1624, ed. consultada: *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertues sont représentées sous diverses figures*, grabados por Jacques de Brie con explicaciones morales de J.Baudouin, París, 1643, p. 147.

14 Valeriano, *op.cit.*, p. 81.

15 «Por *característica*, hay que entender el tipo físico de un santo (la coronilla de San Pedro, la calvicie de San Pablo, el tamaño gigantesco de San Cristóbal) o su traje tradicional (la túnica de piel de camello de San Juan Bautista, la zarza espinosa que ciñe los lomos de San Onofre) », Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, 1959, t. III***, p. 1379.

16 Véase José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 1991; 2ª ed. revisada y aumentada, Sevilla, 2002.

17 Ver Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960;. ed. actualizada por Claudie Ressort, París, 1988, pp. 14-28.

18 Odile Delenda, "Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole", *La Revue du Louvre et des musées de France,* n° 2, 1988, pp. 117-126.

19 Véase Odile Delenda, "Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)", *Archivo Español de Arte*, n° 293, 2001, pp. 2-4.

20 Para todos los datos documentados de la vida y obra de Francisco de Zurbarán, véase la *Cronología* establecida por Almudena Ros de Barbero, pp. 45-79.

21 Véase Odile Delenda/Luis Garraín Villa, "Zurbarán sculpteur: Aspects inédits de sa carrière et de sa biographie", *Gazette des Beaux-Arts*, marzo de 1998, pp. 125-138.

22 Sobre los condes de la Puebla y su importancia bajo el reinado de Felipe IV, véase Tomás Pérez Marín, "Llerena en la época de Zurbarán, entre la prosperidad y la decadencia", en Felipe Lorenzana de la Fuente, *et al., Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra,* Fuente de Cantos, 1998, p. 55.

23 Odile Delenda, "Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)", *Archivo Español de Arte*, n° 293, 2001, pp. 1-17.

24 Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán. "La fondation de l'Ordre de la Merci"*, París, 2009, ed. trilingüe: francés, español (CD-ROM), inglés.

25 Véase Delenda 1988, *op.cit. supra* nota 16.

26 Véase Benito Navarrete, "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jérez", en Buces *et al.*, *Zurbarán. Estudio y Conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*, Madrid, 1998, pp. 19-55, Odile Delenda, *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán*, París, 1999 y Véronique Gerard Powell, *Autour de Zurbarán. Catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XVe au XIXe siècle du musée de Grenoble*, París, 2000.

27 Juan Antonio Gaya Nuño, *Zurbarán en Guadalupe*, "Obras Maestras del Arte Español", Barcelona, 1951, pp. 21-22.

28 Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, ed. 2002, p. 176.

29 Timothy Verdon, «L'achèvement de la décoration de la cathédrale de Florence: le Concile de Trente en action», Seminario *Recherches sur l'iconographie religieuse au XVIIe siècle*, bajo la dirección de Marc Fumaroli, París, Collège de France, 1995, *inédito*.

30 Suzanne Stratton , *The Immaculate Conception in Spanish Renaissance and Baroque Art*, Ph. D. Diss., N.Y.U., 1983; ed. española en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, n° 2, 1988, pp. 76-77.

CRONOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

La vida del pintor se plantea como una cronología, recopilando todos los datos disponibles en los documentos, para hacer una crónica de su vida, con informaciones seguras y verificadas. Se ha concentrado toda la información documental disponible sobre la vida y obra del pintor de Fuente de Cantos, con el objetivo de crear una herramienta para futuros trabajos e investigaciones.

Especialmente útil para esta cronología, ha sido la monografía de 1994 en la que Odile Delenda recopiló todos los documentos hallados por Mª Luisa Caturla, junto con los encontrados por ella misma y otros investigadores hasta esa fecha. En 1998 José Manuel Pita Andrade dirigió la *Memoria de Zurbarán,* recogiendo todo el trabajo anterior, al que se añadió la bibliografía completa del pintor, conformando una auténtica fortuna crítica. También han sido de gran utilidad los nuevos documentos encontrados desde entonces, muchos de ellos fruto del trabajo de investigadores paisanos del pintor, gracias a los cuales se han desvelado datos sobre su familia.

El énfasis se ha puesto en la reunión de toda la información estrictamente sacada de los documentos, sin entrar en conjeturas o hipótesis, para tener una base científica sobre la vida del pintor tantas veces enriquecida con fantasía y leyendas. Ésta es la primera vez que se lleva a cabo y ha sido gracias al constante apoyo y ayuda de Odile Delenda.

También se han recopilado e insertado cronológicamente todas las obras firmadas por Zurbarán a lo largo de su vida, que nos dan información sobre el transcurso de su carrera. Éstas han sido marcadas en negrita y van seguidas de su localización actual y el número de catálogo. Por otro lado, aparecen marcadas también en negrita las obras encargadas o mencionadas documentalmente.

Para conseguir sumergirse en la época que vivió el pintor, al mismo tiempo que se va descubriendo su vida, se han añadido varias informaciones contemporáneas, relevantes desde tres puntos de vista diferentes: histórico, literario y como no, artístico.

Al poner los documentos al servicio del conocimiento de la actividad artística del pintor, el resultado esperamos que sea útil no sólo para conocer su vida sino también para adentrarse en su mundo, su familia, su manera de trabajar, sus ayudantes y la época en que vivió.

Federico de Madrazo, Calixto Ortega. ***Retrato de Francisco de Zurbarán.*** 1847. Madrid, Biblioteca Nacional.

1566

19 junio - Andrés Guerra, arriero de profesión, natural de Cabeza la Vaca, y Catalina Gómez, abuelos maternos de Zurbarán, se casan en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio. La novia y su familia son vecinos de esta localidad (Barragán 2000, p. 90, 92).

1568

16 febrero - Bautizo de Isabel Márquez, madre de Zurbarán e hija de Andrés Guerra y Catalina Gómez, en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Barragán 2000, p. 89).

1571

B. Arias Montano, *Humanae Salutis Monumenta*, Amberes (ilustrado por Cryspin de Passe).

1573

26 marzo - Confirmación en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio, de María, Isabel y Catalina, hijas de Andrés Guerra y Catalina Gómez (Barragán 2000, p. 90-91).

1579

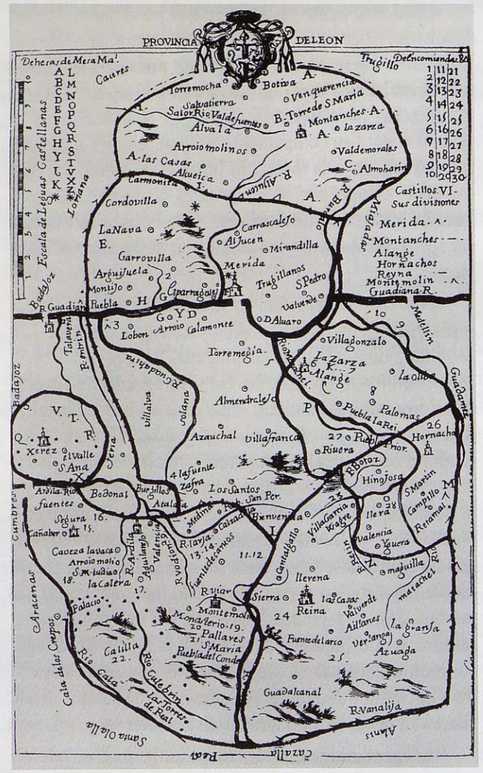
Juan de la Cueva, *Los siete Infantes de Lara*, Sevilla.

1580

Bartolomé Páez de oficio zapatero (documentado erróneamente como capador hasta 1994), futuro suegro de Francisco de Zurbarán ingresa en la Hermandad de la Vera Cruz de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 1).

1582

Luis de Zurbarán, padre del pintor se instala en Fuente de Cantos donde regenta tiendas de mercería (Garraín 1998, doc. I).



La provincia de San Marcos de León en Bernabé de Chaves, *Apuntamiento legal sobre el dominio solar de la Orden de Santiago en todos sus pueblos,* Madrid, 1741.

1583

6 noviembre - Andrés Guerra y Catalina Gómez son padrinos de bautizo de Simón, hijo de Juan Martín y Catalina Hernández, en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Barragán 2000, p. 92).

1585

3 marzo - María Guerra, hija de Andrés Guerra y Catalina Gómez, se casa con Sebastián López de Alonso, en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Barragán 2000, p. 91).

1588

10 enero - Los padres del pintor, Luis de Zurbarán, hijo de Agustín de Zurbarán y de Isabel de Valdés, e Isabel Márquez, hija de Andrés Guerra y de Catalina Gómez, se casan en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Barragán 2000, p. 88).
21 julio - En el padrón de Fuente de Cantos aparece Luis de Zurbarán, tendero, padre del pintor, residiendo en la calle de la Misericordia (Garraín 1998, doc. II).
10 noviembre - Bautizo de Andrés, hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 2).

1589

17 diciembre - Bautizo de María Paez, primera mujer de Francisco de Zurbarán, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 3).

1590

1 septiembre - Bautizo de Luis, hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994 doc. nº 4).

1593

6 febrero - Bartolomé Páez figura como mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Llerena, otorgando poderes a Escalante Paulo y Vicente Fernández (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 6).
25 marzo - Bautizo de María, hija de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, hermana del pintor, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Lamilla 1998, p. 394).

Jérôme Nadal, *Evangelicae historiae imagines*, Amberes.
A. de Villegas Selvago, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo Dios y Señor nuestro y de todos los Sanctos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica, conforme al Breviario Romano reformado por el decreto del Sancto Concilio Tridentino, junto con las vidas de los sanctos proprios de España y de otros extravagantes,* Barcelona.

1595

10 enero - Bartolomé Páez es proveedor de calzado de los hermanos Don Luis y Don Rodrigo de Cárdenas, residentes en Llerena, los cuales le deben 476 reales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 7 bis).
1 junio - Bautizo de Cristóbal, hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 8).

1597

24 febrero - Bautizo de Agustín, hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 9 y Lamilla, 1998, p. 395 con el día corregido).

1598

13 septiembre - Muerte de Felipe II en El Escorial.
7 noviembre - Bautizo de Francisco de Zurbarán, hijo de Luis de Zurbarán, comerciante acomodado y de Isabel Márquez, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos. Fue apadrinado por el presbítero Pedro García del Corro y por la partera María Domínguez (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 10).

Agustín Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo Nuestro Señor*, Barcelona.

1599

22 marzo - Nacimiento de Anton Van Dyck en Amberes.
6 junio - Bautizo de Diego Velázquez en la Iglesia de San Pedro de Sevilla.
5 noviembre - María Páez, recibe la confirmación en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Garraín 1998, doc. III).
14 noviembre - Confirmación de Francisco de Zurbarán y de su hermana María junto con sus hermanos Andrés, Agustín y Cristóbal en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos. Fueron confirmados por el obispo irlandés refugiado Thomas Lestrange (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 11 y Lamilla 1998, p. 395).

Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla.
Fray Pedro de Ribadeneyra, *Primera parte del Flos Sanctorum o libro de las vidas de los Santos,* Madrid.

1600

13 febrero - Bautizo de Juan, hijo de Antonia, esclava de Luis de Zurbarán (Lamilla 1998, p. 394).
4 mayo - Luis de Zurbarán asiste al matrimonio de Juan Rodríguez con Juana González, ambos de origen portugués, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 12).
17 diciembre - Matrimonio de Enrique IV de Francia con María de Médicis.

Padre Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid.

1601

11 enero - El rey Felipe III traslada la corte a Valladolid.
19 marzo - Nacimiento de Alonso Cano en Granada.
10 mayo - Canonización de San Ramón de Penyafort.

1603

Cesare Ripa, *Iconologia, overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichitá et de propia inventione trovate et dichiarate da Cesare Ripa... di nuovo rivista et dalmedesimo ampliata di 400 epiu imagini*, Roma (primera edición en 1593).

Pedro Pablo Rubens viaja por primera vez a España.
Inundaciones en la ciudad de Sevilla.

1604
Juan de Roelas realiza las pinturas del retablo mayor de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla.
Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura.*
Inundaciones de la ciudad de Sevilla.

1605
8 abril - Nacimiento de Felipe IV de España.
19 abril - Beatriz de Morales, futura segunda esposa de Francisco de Zurbarán, se casa en primeras nupcias con Francisco de Benavente, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 14).

Nacimiento de Pedro de Camprobín en Almagro.

1606
26 enero - Matrimonio de Cristóbal Sánchez (Naranjo) y Ana Muñoz, padres de Diego Muñoz Naranjo, discípulo de Zurbarán, en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Palomero [1998] 1999, doc. 1).
4 marzo - Traslado de la corte de Valladolid a Madrid.
15 julio - Nacimiento de Rembrandt van Rijn en Leiden.

1607
29 noviembre - Luis de Zurbarán y su mujer Isabel Márquez son propietarios de tres casas en el centro de Fuente de Cantos y se comprometen de por vida a pagar una renta de 3.000 maravedíes (88 reales) al licenciado Miguel Domínguez Muñoz, cura de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 17).

1609
9 abril - Felipe III decreta la expulsión de los Moriscos.
29 septiembre - Se establece la festividad del Ángel Custodio.
22 noviembre - Andrés Guerra, hermano mayor de Zurbarán, se casa con María González de la Fuente en la parroquia de Fuente de Cantos (Lamilla 1998, p. 395).

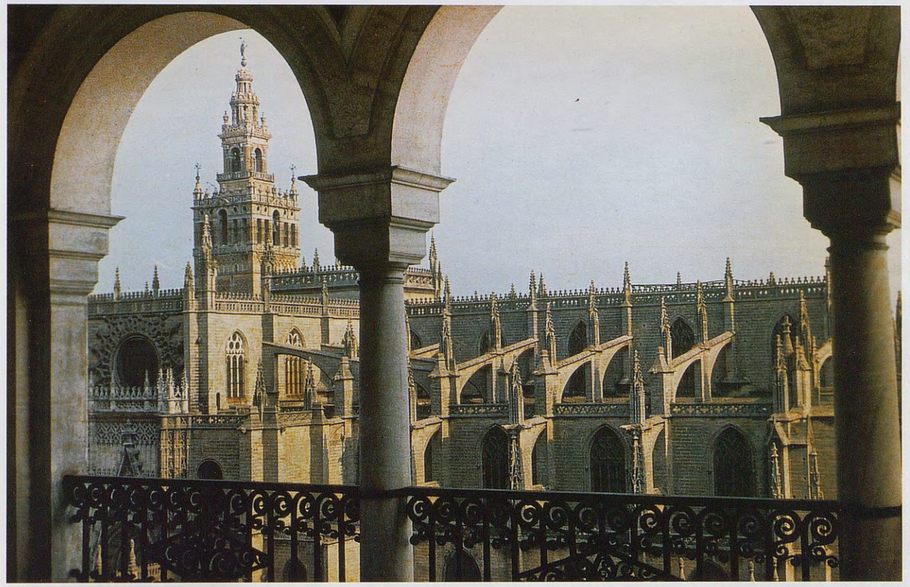
1610
14 mayo - Asesinato de Enrique IV de Francia en París, subida al trono de su hijo Luis XIII y regencia de María de Médicis.
18 julio - Muerte de Caravaggio en Porto Ércole.
30 septiembre - Bautizo de Agustín, hijo de Andrés Guerra y María González, sobrino del pintor y futuro clérigo de menores órdenes en Fuente de Cantos (Lamilla 1998, p. 396).

1611
17 septiembre - Velázquez ingresa como aprendiz en el taller de Pacheco.
3 octubre - Muerte de la reina Margarita de Austria, mujer de Felipe III.

1612
Félix Lope de Vega escribe *El bastardo Mudarra*, obra basada en la leyenda de los Infantes de Lara.

1613
30 enero - Bautizo de Sebastián de Zurbarán, sobrino del pintor en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (Lamilla 1998, p. 396).
21 mayo - María Páez recibe en Llerena 500 reales de un familiar, María Páez Barrial, viuda de Alonso Sánchez de los Puercos que fue consejero municipal perpetuo, por haberle prestado compañía y haberse ocupado de su casa (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 19).
26 noviembre - Bautizo de Juan Guerra (sobrino por parte de primo de Zurbarán) en la parroquia de San Pedro Apostol de Monesterio, siendo su padrino Alonso Muñoz, sacristán (Palomero [1998] 1999, doc. 5). Fue ayudante del taller de Zurbarán (Palomero [1998] 1999, doc. 4).
19 diciembre - Luis de Zurbarán, residente en Fuente de Cantos, firma un poder notarial autorizando a Pedro Delgueta Rebolledo, residente en Sevilla, a buscar un maestro de pintura para que su hijo Francisco trabaje como aprendiz con él (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 20).

1614
15 enero - Pedro Díaz de Villanueva, *pintor de ymaginería*, acepta como aprendiz al joven Francisco de Zurbarán y firma con él un contrato de aprendizaje por un período de tres años. Este maestro era hermano del tracista y ensamblador de retablos Jerónimo Velázquez con el que más tarde trabajaría Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 21).
7 abril - Muerte de Doménikos Theotokópulos, El Greco.



Catedral Santa María. Sevilla.

1615

25 noviembre - Matrimonio doble del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, hermana de Luis XIII de Francia, y de éste con la Infanta Ana de España.

1616

18 junio - Bautizo de Diego Muñoz Naranjo en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio, siendo su padrino Gabriel de Trejo, regidor (Palomero [1998] 1999, doc. 2). Será ayudante de Zurbarán.
17 agosto - Alonso Cano entra como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco.
Juan de Roelas se instala en Madrid donde será nombrado capellán real.

1617

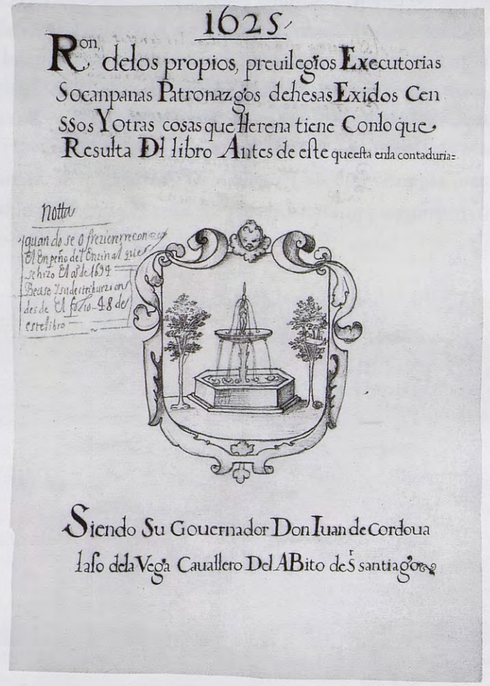
Zurbarán termina su formación en Sevilla y se casa con 19 años en la ciudad de Llerena con María Páez Jiménez (no se ha hallado documentación).
14 marzo - Velázquez aprueba el examen para ejercer como pintor en Sevilla. Sus examinadores son Juan de Uceda y Francisco Pacheco.
16 mayo - Bartolomé Páez es elegido *veedor* de zapateros en Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 22).
30 agosto - Muerte de Isabel Flores de Oliva, futura Santa Rosa de Lima, canonizada en 1671.
31 diciembre - Nacimiento de Murillo en Sevilla.

Vista aérea de Llerena.

1618

22 febrero - Bautizo de María, hija de Francisco de Zurbarán y de María Páez, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena. Fue apadrinada por su tío Francisco Páez (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 23).
23 mayo - Comienza la Guerra de los Treinta Años con la sublevación de Bohemia.
12 octubre - El ayuntamiento de Llerena paga 7 reales a Zurbarán por el **dibujo de una fuente para la plaza de Llerena** que se tenía que labrar en Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 24).

Pacheco es nombrado *veedor* de las imágenes sagradas para la Inquisición.
Velázquez se casa con la hija de Pacheco.
Alonso Remón (o. de m.) publica su *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de La Merced* en dos volúmenes.



Francisco de Zurbarán. ***Dibujo para la fuente de Llerena.***

1619

Nacimiento de José Gasso, futuro esposo de María de Zurbarán y Páez (Luna 2003, p. 88).
10 abril - Francisco de *Zurbarán Salazar* se compromete a pagar el 25 de julio, fiesta de Santiago Apóstol, 1.920 maravedíes (56 reales) por la compra de un "puerco de carne gordo" (Delenda/Garraín 1995, doc. VII). Ésta es la primera vez que el pintor firma con su segundo apellido, que siempre se ha creído que

procedía de su abuelo paterno, ya que Zurbarán y Salazar son apellidos de origen vasco (Caturla/Delenda 1994, p. 15-17). Otra hipótesis es que proceda de su abuelo materno, Andrés Guerra, natural de Cabeza la Vaca (Barragán 2000, p. 96).
5 noviembre - Zurbarán recibe del ayuntamiento de Llerena 77 reales en pago por el encargo de **un cuadro para la puerta de Nuestra Señora de Villagarcía** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 27).
30 diciembre - Testamento de García de Morales, padre de la segunda mujer de Zurbarán, donde se afirma que ésta, su hija Beatriz, recibió 300 ducados (3.300 reales) como dote por su matrimonio con Francisco de Benavente en 1605 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 28).

1620

30 enero - Confirmación de María, hija del pintor y de María Páez en Llerena (Garraín 1998, doc. IV).
8 abril - Francisco Páez, sacerdote y cuñado de Zurbarán, es admitido en la hermandad de la Vera Cruz, sucediendo a su difunto padre (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 29).
5 mayo - Diego López Bueno arquitecto y escultor, encargado de las obras de la ciudad y del arzobispado de Sevilla, firma un contrato con Pedro Álvarez, mayordomo de la marquesa de Malagón -Doña Guiomar Pardo Tavera de la Cerda- para la construcción de un **retablo de siete lienzos para la capilla de San Pedro** en la catedral sevillana, a entregarse un año después por la suma de 2.250 ducados (24.805 reales). Los temas representados eran: ***San Pedro***, ***La Anunciación***, ***Dios Padre***, ***San Juan Evangelista***, ***San Antonio de Pádua***, ***Santa Justa*** y ***Santa Rufina*** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 30).
19 julio - Bautizo de Juan, segundo hijo de Francisco de Zurbarán y de María Páez, en la Iglesia de Santiago de Llerena. Fue apadrinado por Don Lorenzo de Silva (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 31).

1621

31 marzo - Muerte de Felipe III, Felipe IV rey de España.

1622

25 febrero - Francisco de Zurbarán contrata con Cristóbal Navarro, mayordomo de la Hermandad de la Madre de Dios de Fuente de Cantos, la realización de unas **andas con sus estantes para la Virgen** y su posterior dorado. También le encargan que pinte la imagen de Nuestra Señora en la peana de abajo, copiando la que aparece en las andas de Nuestra Señora del Rosario. Se compromete a entregar el trabajo el sábado santo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 34).
12 marzo - Canonización de Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri, San Isidro Labrador, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.
abril - Primer viaje de Velázquez a Madrid.
4 mayo - Nacimiento de Juan Valdés Leal.
28 agosto - Contrato firmado entre Francisco de Zurbarán, Francisco González Morato, escultor de Mérida, y los albaceas del cura Alonso García del Corro para la realización de **un retablo, representando los Misterios del Rosario**, para el altar de Nuestra Señora del Rosario en la parroquia de Fuente de Cantos. El escultor se comprometía a construirlo y esculpirlo y Zurbarán a dorarlo y a pintarlo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 35).
John Digby, I conde de Bristol y embajador de Jacobo I de Inglaterra, visita la ciudad de Sevilla.

1623

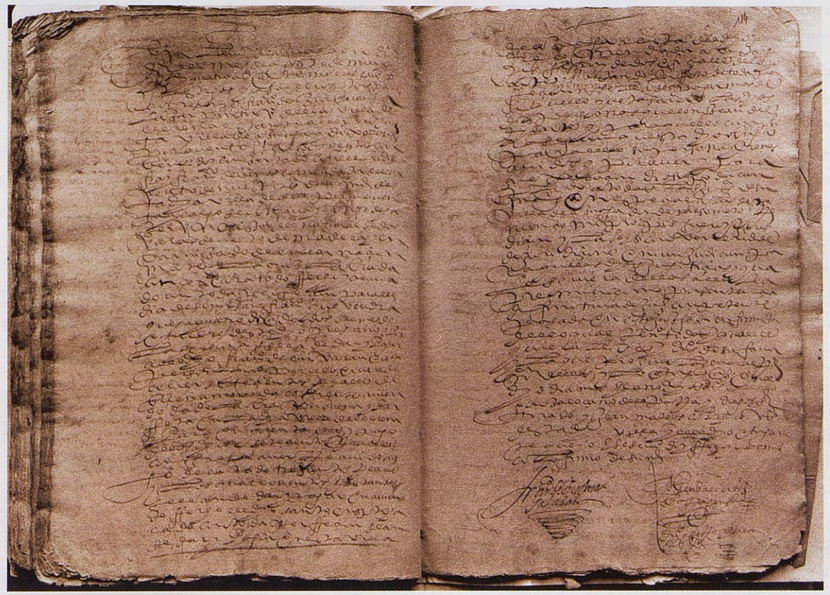
13 julio - Bautizo de Isabel Paula, tercera hija de Francisco de Zurbarán y de María Páez, en la Iglesia de Santiago de Llerena. Fue apadrinada por Don Lorenzo de Silva (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 37).

7 septiembre - Entierro en Llerena de María Páez, primera mujer de Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 38).
6 octubre - Segundo viaje de Velázquez a Madrid donde se instala tras ser nombrado pintor del rey.
31 octubre - Testamento de García de Morales el joven, futuro cuñado de Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 39).

1624

27 febrero - La futura mujer de Francisco de Zurbarán, Beatriz de Morales, aparece citada en un documento de Llerena como esposa legítima de Francisco de Benavente (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 40).
15 abril - Confirmación de Juan, hijo del pintor y de María Páez en Llerena (Garraín 1998, doc. V).
22 abril - Confirmación de Diego Muñoz Naranjo en la parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (Palomero [1998] 1999, doc. 3).
28 abril - Luis de Zurbarán, padre del pintor, interviene en una sesión del Consejo de Fuente de Cantos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 41).
20 junio - Francisco de Zurbarán actúa como testigo en el matrimonio de su cuñada Isabel Páez con Francisco de Alba, en la Iglesia de Santiago de Llerena. Francisco Páez, hermano de la novia, ofició la ceremonia (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 36).
10 agosto - El Convento de la Merced de Azuaga (Badajoz) encarga a Zurbarán, residente en Llerena, la escultura de un ***Cristo crucifijado*** por el precio de 700 reales de los cuales se le adelanta el pago de 300 (Garraín 1998, doc. VII).

Ministerio del Cardenal Richelieu en Francia.



Contrato para la Merced de Azuaga. 10 agosto 1624. Llerena, Archivo de protocolos notariales.

1625
Matrimonio de Zurbarán en Llerena con Beatriz de Morales (no se ha hallado documentación).
8 agosto - El retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla es tasado en 30.240 reales por Juan Martínez Montañés y Antonio Pérez (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 45).
1 noviembre - Ataque de la escuadra inglesa de lord Wimbledon a Cádiz.
diciembre - Francisco de Zurbarán vive en unas casas principales en la Plaza Mayor de Llerena propiedad de su mujer.
1 diciembre - Los habitantes de Llerena recaudan fondos para ofrecérselos al rey y ayudar en el gasto de la guerra contra los enemigos de la fe (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 46 bis). Francisco de Zurbarán contribuye aportando 30 reales (Garraín 1998, doc. VI).

Muerte de Juan de Roelas.

1626
Manuel Santos de Saldaña, albacea de García de Morales, el joven cede a Francisco de Zurbarán y a su hermana Beatriz de Morales, esposa del anterior, y a Leonor y Juan de Morales, una renta anual de 7.199 maravedíes (212 reales) en relación con unas casas que poseen en Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 47).
17 enero - Zurbarán firma un contrato con Fray Diego de Bordas, prior de los dominicos de San Pablo el Real en Sevilla, para pintar **veintiún cuadros, catorce sobre la vida de santo Domingo, cuatro Doctores de la Iglesia, San Buenaventura, Santo Tomás y Santo Domingo**, en ocho meses de tiempo y por un total de 4.000 reales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 48).
24 enero - Comienza la riada del Guadalquivir en Sevilla.
12 abril - Alonso Cano consigue el permiso para ejercer como pintor en Sevilla aprobando el examen del gremio.
21-26 junio - Francisco de Zurbarán desde Sevilla, y con un poder de su segunda mujer Beatriz y de Juan de Morales y Leonor de Morales, viuda de García Larios, establece el reglamento de una fundación perpetua de misas en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, para el eterno reposo del alma del hermano de su mujer, García de Morales el joven, muerto en Cartagena de Indias, y para su mujer Elvira de Virues (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 50).
17 julio - El cura de Llerena, Antonio Gómez de Vera, capellán de la fundación de García de Morales, afirma que éste último le dió en su testamento poder para fundar una capellanía en nombre de Beatriz de Morales, que era la esposa de Francisco de Benavente, difunto, y ahora lo es de Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 51).
23 diciembre - Requerimiento del marqués de Malagón (heredero de doña Guiomar Pardo, marquesa de Malagón) contra Don Duarte de Portugal, para que tome a su cargo el pago de la terminación de la capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla, tal y como la marquesa se había comprometido (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 52).

1627
7 marzo - Velázquez jura su cargo de ujier de cámara.
30 de diciembre - Herrera el Viejo recibe el encargo de seis cuadros para el Colegio Franciscano de San Buenaventura en Sevilla, llevando a cabo solamente cuatro.

Alonso Remón (o. de m.) publica *Discursos Elógicos... de san Pedro Nolasco...* en Madrid.

Cristo crucificado (Chicago, The Art Institute) **cat. nº 7.**

1628
En Montemolín reembolso a Don Francisco Cruz de 300 reales que prestó para pagar un **cuadro pintado por Francisco de Zurbarán para la iglesia** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 53).
5 julio - Francisco de Zurbarán figura como donador de 30 reales al rey según consta en el Registro de un procedimiento de urgencia para recuperar los fondos ofrecidos al rey por los habitantes de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 54).
29 agosto - Fray Juan de Herrera comendador del Convento de la Merced Calzada en Sevilla encarga a Zurbarán **veintidós cuadros sobre la vida de San Pedro Nolasco** fundador de la orden, con motivo de su canonización, destinados a decorar el segundo claustro del convento. El coste es de 22.000 reales incluyendo también la estancia del pintor y sus ayudantes, así como el material necesario. El maestro y sus oficiales se trasladan al convento para realizar los cuadros *in situ*, que deben estar concluidos a finales de 1629 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 55).

San Serapio (Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art) **cat. nº 8.**

Claustro de los bojes. Sevilla, Convento de la Merced.

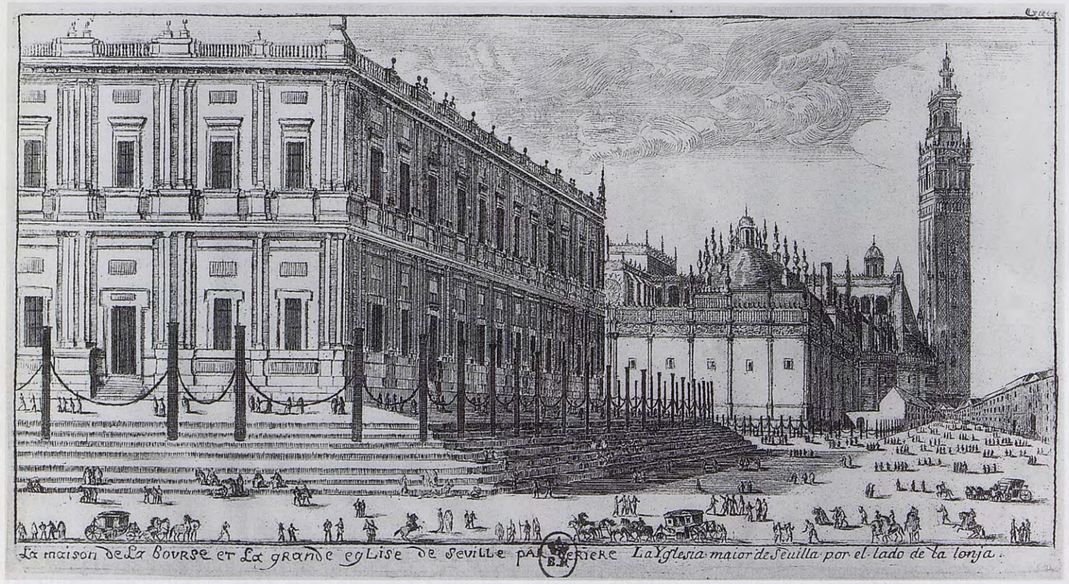
ca 1628-30
Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco (colección privada) **cat. nº 15.**

1629
En un padrón anterior a 1630 el pintor se halla instalado con su familia y aprendices en las cercanías de la catedral, parroquia del Sagrario de Sevilla. La familia ocupa la casa nº 27 de la parroquia, callejón del Alcázar (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 59).

27 mayo - Fiestas en Sevilla con motivo de la canonización de San Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced (Delenda 2009, p. 7).
27 junio - El Asistente del Consejo de los Veinticuatro de Sevilla, Don Diego Hurtado de Mendoza, vizconde de la Corzana, encomienda a Rodrigo Suarez la tarea de pedir a Zurbarán que se instale en Sevilla. Rodrigo Suarez había propuesto en el Consejo, que la ciudad invitara a Francisco de Zurbarán apoyándose en la calidad del Cristo crucificado de San Pablo y en las obras terminadas para el claustro nuevo de la Merced (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 56).
13 julio - El capítulo de la catedral de Sevilla decide escribir al marqués de Malagón para solicitar la terminación de la capilla de San Pedro que aún no está decorada (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 57).
26 septiembre - Francisco de Zurbarán firma un contrato con el pintor dorador Pedro Calderón y con Juan Yañes, tesorero de la fundación de Juan Fernández de Rebolledo, para el dorado y la pintura de un **retablo dedicado a San José destinado a la Iglesia del Convento de la Trinidad Calzada de Sevilla**, a entregar a finales de noviembre de 1629, por la suma de 490 ducados (5.390 reales) de los cuales 130 (1.430 reales) da a Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 58).

Segundo viaje de Rubens a España.
Primer viaje a Italia de Velásquez.

San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino ante el Crucifijo (obra destruida en Berlín en 1945) **cat. nº 11.**
Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco (Madrid, Museo del Prado) **cat. nº 16.**
Visión de San Pedro Nolasco (Madrid, Museo del Prado) **cat. nº 17.**
Rendición de Sevilla (Eccleston, colección duque de Westminster) **cat. nº 19.**



Pieter van den Berge. ***Sevilla, la Lonja y la Catedral.*** París, BnF, Cabinet des Estampes.

1630

Construcción de una capilla por Tomás Gordón e Isabel Gutiérrez, su esposa, en la Iglesia de Bienvenida. Zurbarán, es solicitado para realizar las pinturas del retablo de esta capilla (***San Francisco, Santa Ana*** **y** ***San Joaquín***), pero no puede llevarlas a cabo por estar trabajando en otros encargos. Propone enviar su mejor ayudante y se compromete a pintar él mismo la cara del *San Francisco* (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 60).
23 mayo – La corporación de los pintores de Sevilla envía un ordenanza a Zurbarán reclamando su presencia ante la misma (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 61).
25 mayo - Zurbarán se niega a doblegarse a las exigencias de la corporación aludiendo a la invitación del Consejo de la ciudad que le ha declarado «hombre insigne» (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 61).
29 mayo - Petición de Alonso Cano al Consejo municipal de Sevilla, exigiendo que Francisco de Zurbarán pase el examen requerido por la corporación de los pintores de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 61). Este mismo año Alonso Cano había ejercido como fiador de Pablo Legot y de Pedro de Camprobín en sus exámenes ante la corporación (José Manuel Rodríguez en cat. exp. Madrid 2002, p. 202).
29 mayo - Carta de Zurbarán desde Sevilla, informando al vizconde de la Corzana que el **cuadro que le encargó para la sacristía de San Pablo** está casi terminado y que será entregado dentro del plazo acordado de tres semanas (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 62).
8 junio - Súplica del Consejo Municipal de Sevilla dirigida al Asistente Diego Hurtado de Mendoza, vizconde de la Corzana, para que encargue a Francisco de Zurbarán una imagen de la **Inmaculada Concepción** destinada a la sala baja del Ayuntamiento (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 63).
20 julio - Sebastián de Zurbarán profesa en Sevilla como fraile mercedario ante el padre Fray Juan de Herrera, Comendador del Convento Casa Grande de la Merced de Sevilla (Delenda 2001, p. 2).
27 septiembre - Testamento del cuñado de Francisco de Zurbarán en Llerena, Juan de Morales, viudo, hermano de Beatriz de Morales. Lega todos sus bienes a su hijo Francisco Antonio de Morales, residente en «Cartagena de las Indias». En el caso de que su hijo muera sin descendencia, deja como herederos a sus hermanos, Antonio de Morales, residente en Lima y en usofructo a Leonor de Morales, residente en Sevilla. Nombra como albacea a Fray Antonio de Chaves, administrador de las casas de Llerena. Otorga 8.000 reales de plata a su hermana Beatriz que recibió de su hermano difunto, García de Morales el joven, por los cuidados y los gastos de ésta durante los seis años de la enfermedad del dicho Juan de Morales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 64).

Descubrimiento de la Virgen del Puig (Cincinnati, Art Museum) **cat. nº 18.**
Visión de San Alonso Rodríguez (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) **cat. nº 46.**

1631

21 enero - Contrato entre Francisco de Zurbarán, *pintor de imágenes,* conjuntamente con Jerónimo Velázquez, escultor, y Fray Alonso Ortiz Sambrano, prior y rector del Colegio de Santo Tomás de Aquino de la orden de Predicadores de Sevilla, para un **gran cuadro** destinado a la iglesia del colegio, que deberá estar terminado para San Juan (24 junio). Zurbarán recibe la suma de 400 ducados (4.400 reales) y Velázquez 2.600 reales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 65).
12 marzo - Francisco de Zurbarán, residente en Sevilla, colación de San Vicente, otorga un poder a Antonio de Chaves, fraile dominico, para arrendar unas casas principales que posee en la plaza de Llerena (Malo 2006, pp. 360-361).

Velázquez vuelve a España tras su viaje por Italia.
Fiestas de la beatificación de San Fernando en Sevilla.

Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (Sevilla, Museo de Bellas Artes) **cat. nº 48.**
Santa Faz (Madrid, colección privada) **cat. nº 34.**
Carnero con las patas atadas (Madrid, colección privada) **cat. nº 39.**

1632

29 diciembre - Francisco de Zurbarán alquila en Sevilla una casa en la calle ancha de la Iglesia de San Vicente, a Diego de Velasco (Malo 2006, pp. 362-363).

Inmaculada Concepción con dos niños orantes (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) **cat. nº 54.**
Carnero con las patas atadas (España, colección privada) **cat. nº 55.**
San Francisco meditando (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) **cat. nº 56.**

1633

Francisco de Zurbarán, residente en Sevilla, colación de Santa María la Mayor, viaja a Jerez de la Frontera. Durante su estancia en la ciudad gaditana otorga carta de pago a Pedro Martínez López, mayordomo de la Iglesia de San Miguel, al recibir 500 reales, como cantidad que se debía entregar a Francisco Pacheco y Pablo Legote por el dorado y policromado del retablo mayor de dicho templo (Antón 2002, p. 129).

Vicente Carducho publica en Madrid *Diálogos de la Pintura.*

Bodegón con cidras, naranjas y rosa (Pasadena, Norton Simon Museum) **cat. nº 57.**
San Pedro (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) **cat. nº 58.**

1634

11 marzo - Poder dado por Francisco de Zurbarán y su esposa, Beatriz de Morales, ambos vecinos de Sevilla, al licenciado Esteban Lasso Adame, consultor del Santo Oficio de la Inquisición y abogado de Llerena, en un litigio concerniente a la sucesión de Don Lorenzo de Silva (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 66).
12 junio - Francisco de Zurbarán, pintor vecino de Sevilla, recibe 200 ducados (2.200 reales) a cuenta de los 144.309 reales y 26 maravedíes por los 12 cuadros que ha de pintar de ***Los Trabajos de Hércules* para el Salón Grande del Palacio del Buen Retiro**. Diego Muñoz Naranjo y Juan de Ortega, oficiales del taller del pintor, actúan como testigos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 67).
9 agosto - Francisco de Zurbarán, pintor y residente en la Corte, recibe 200 ducados (2.200 reales) a cuenta por los cuadros que va pintando para el Salón Grande del Palacio del Buen Retiro. Juan Guerra y Diego Muñoz Naranjo, oficiales del taller del pintor, actúan como testigos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 68).
6 octubre - Francisco de Zurbarán, pintor residente en la Corte, recibe 200 ducados (2.200 reales) a cuenta por las pinturas que está realizando para el Salón Grande del Palacio del Buen Retiro. Juan Bautista de la Cotera, pintor, y Diego Muñoz Naranjo, ayudante del pintor, actuaron como testigos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 69).
13 noviembre - Francisco de Zurbarán, vecino de Sevilla y residente en la Corte, recibe 500 ducados como resto de los 1.100 ducados (12.100 reales), por los diez cuadros de las Fuerzas de Hércules y **dos lienzos grandes del Socorro de Cádiz** para el Salón Grande del Palacio del Buen Retiro (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 70).

Velázquez pinta *La Rendición de Breda.*

1635

Alonso Cano se compromete a realizar el retablo de San Juan Evangelista para el Convento de Santa Paula de Sevilla.
Visita de Abu-Yezid-el-Ualid, rey de Marruecos a la ciudad de Sevilla de camino a la Corte.

Retrato de don Alonso Verdugo de Albornoz (Berlín, Gemäldegalerie) **cat. nº 91.**

ca 1635-40

Cristo crucificado expirante (Nueva York, colección privada) **cat. nº 101.**
Carnero con las patas atadas (Madrid, colección privada) **cat. nº 106.**

1636

Antes del 15 abril - Francisco de Zurbarán, *habitando en los Alcázares Reales de Sevilla*, entrega al capitán de buque Diego de Mirafuentes ante testigos, un lote de telas para llevarlas a las Indias con el fin de venderlas en la feria de Portobello al precio *más alto posible* (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 71).
28 julio - Diego Velázquez recibe el cargo de ayuda de guardarropas del rey.
19 agosto - Contrato por el que Francisco de Zurbarán y Jerónimo Velázquez, ambos vecinos de Sevilla, se comprometen a tallar, pintar y dorar un ***retablo con su tabernáculo en donde esté la Virgen Santísima de la Granada***, en dos años y medio, por 3.150 ducados (34.800 reales) para la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 72).
21 agosto - Francisco de Zurbarán, en nombre de su mujer Beatriz de Morales, y en el suyo propio, vende una casa en la Plaza de Llerena a Juan Muñoz de la Vera, mercader y miembro de la Inquisición, por la cantidad de 6.177 reales. Esta casa estaba situada frente a la fuente nueva en el Portal de Morales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 73).
9 septiembre - Beatriz Morales ratifica la venta de unas casas de Llerena efectuada por su marido, Francisco Zurbarán el 21 de agosto de 1636. Reconoce a su vez las cargas que dichas casas llevaban respecto al pago anual de unas misas por el reposo del alma de su padre García de Morales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 74).
25 septiembre - Juan Muñoz de la Vera reconoce que no pagó en su momento los 6.950 reales a Francisco de Zurbarán por unas casas que compró en agosto del mismo año. Ratifica que paga ahora y seguirá pagando el resto en dos plazos: el primero el día de Navidad de 1636 y el segundo el día de San Juan de 1637 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 75).

San Lorenzo (San Petersburgo, Museo del Ermitage) **cat. nº 112.**
San Antonio Abad (Madrid, Fondo Cultural Villar-Mir) **cat. nº 113.**

ca 1636-40

Martirio de Santiago (Madrid, Museo Nacional del Prado) **cat. nº 116.**

1637

Se pagan 90 ducados a Francisco de Zurbarán por nueve cuadros para la Iglesia de San Juan Bautista de Marchena: **un *Crucificado*, una *Inmaculada Concepción*, un *San Juan Bautista* y seis *Apóstoles*** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 76).
5 enero - Poder dado a Francisco Páez, cura, por su cuñado Francisco de Zurbarán, residente en Sevilla, concediéndole la administración de sus bienes de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 77).

20 febrero - Se designa a Francisco de Zurbarán para que evalúe y tase el trabajo del maestro pintor y dorador Lázaro de Pantoja en la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 78).
26 mayo - Contrato por el que Francisco de Zurbarán se compromete a pintar y dorar un retablo de madera para el altar mayor de la iglesia del Convento de la Encarnación de Arcos de la Frontera. Los seis cuadros encargados son: un ***San Juan Bautista***, **un** ***San Juan Evangelista***, **un** ***San Francisco***, **una** ***Santa Clara***, **la** ***Encarnación*** **y un** ***Crucificado***, por los que se le pagarán 7.000 reales de los cuales recibe ahora 1.100 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 80).
9 junio - Francisco Páez, en nombre de Francisco de Zurbarán, recibe de María Bautista, viuda de Juan Muñoz de la Vera, 3.465 reales por la compra de unas casas en la Plaza de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 81).
7 noviembre - Alonso Cano y Francisco de Zurbarán reconocen que José de Arce, escultor, se compromete a realizar la obra escultórica necesaria para el retablo mayor de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Jerez de la Frontera y si por muerte o ausencia el escultor no acabase el trabajo, lo terminarían el dicho Alonso Cano y Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 82).

Manuel Gallegos publica la "Silva Topográfica" en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* (Madrid, 1637), donde menciona *Los Trabajos de Hércules* sin citar a Zurbarán.

1638

Mención de un pago de 44.166 maravedíes (1.299 reales) por un cuadro que se trajo de Sevilla y colores para pintar la sacristía del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 83).
16 enero - Acuerdo para la dote de María de Zurbarán, hija de Francisco de Zurbarán y María Páez, en vista de su matrimonio con José Gasso, oriundo de Valencia y residente en Sevilla. Zurbarán condiciona el pago de una parte de la dote a la llegada de los galeones de la flota (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 84).
5 marzo - Matrimonio de María Zurbarán con José Gasso en la parroquia del Sagrario de Sevilla. Diego Muñoz Naranjo, pintor ayudante de Zurbarán, actúa como testigo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 85).
16 marzo - Francisco de Zurbarán reconoce una deuda a Doña Leonor de Porras, residente en Utrera y que no conoce. Ella concede este préstamo *para hacer una buena acción*, a través de Fray Juan Bautista Janel, dominico de San Pablo de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 86).
10 abril - Zurbarán otorga un poder a Antonio de Velasco, habitante de Lima, para cobrar las sumas que se le deben (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 87).
16 julio - Se suspende la colocación del Retablo en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 88).
17 julio - Pago de 914 reales a Francisco de Zurbarán por unas **pinturas destinadas al navío** ***El Santo Rey Don Fernando*** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 89).
27 agosto - Francisco de Zurbarán recibe 422 reales a cuenta de los 7.000 reales convenidos por el Retablo del Convento de la Encarnación de Arcos de la Frontera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 90).
5 septiembre - Nacimiento del Delfín de Francia, futuro Luis XIV.
20 septiembre - Nacimiento de la Infanta María Teresa, hija de Felipe IV y futura reina de Francia.
Alonso Cano traspasa a Juan del Castillo la pintura y dorado del retablo de San Juan Evangelista del Convento de Santa Paula de Sevilla.

Salvador bendiciendo (Madrid, Museo Nacional del Prado) **cat. nº 119.**
San Román y San Barulas (Chicago, The Art Institute) **cat. nº 120.**

Adoración de los pastores (Grenoble, Musée de Grenoble) **cat. nº 122.**
Misa del Padre Cabañuelas (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 140.**

ca 1638-40

Cristo muerto en la cruz (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) **cat. nº 154.**

1639

Pago a cuenta por los **cuadros para la sacristía del Monasterio de Guadalupe**, que se traen de Sevilla y los que hizo Lanchares (?), de 324.564 maravedíes (9.546 reales) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 91).
18 febrero - Fray Felipe de Alcalá, vicario del Convento de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla, otorga un poder a Fray Juan de San José, Mayordomo Mayor del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, para que en su nombre haga escritura de concierto y obligación con Francisco de Zurbarán, vecino de Sevilla y pintor de su majestad, en relación con la realización de unos ***cuadros destinados a dicho Monasterio*** por los precios y condiciones que le fuesen pedidos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 92).
2 marzo - Francisco de Zurbarán, pintor de su majestad, vecino de Sevilla, parroquia de la Magdalena, firma un contrato con Fray Felipe de Alcalá, vicario del Monasterio de San Jerónimo de Buenavista extramuros de Sevilla, en nombre del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, por el que se obliga a hacer siete lienzos de pintura, de santos de dicho convento, cada uno de 3 varas y media de alto y dos varas y media de ancho (290 x 210 cm), representando santos religiosos de este convento, conforme a la memoria que el pintor recibió, por un precio cada uno de 1.050 reales, en total 7.350 reales. La mitad se pagará en los primeros días del mes de abril y la otra mitad el día 15 del mes de agosto, cuando estarán terminados y una persona del convento los recogerá en Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 93).

Monasterio de Guadalupe.

22 marzo - Francisco de Zurbarán otorga un poder al licenciado Baltasar Barrera abogado, para cobrar un pago de 3.950 reales, cuyo recobro tendrá lugar a la llegada de los galeones de Indias (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 94).
2 abril - Francisco de *Zurbarán Salazar*, pintor de su majestad, de la parroquia de la Magdalena, otorga un poder a Bartolomé de la Pompa, procurador de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 95).
28 mayo - Doña Beatriz de Morales, mujer del *ilustre artista*, es sepultada en la parroquia de la Magdalena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 96).
13 junio - Bautizo de Francisco José Gasso, primer nieto de Zurbarán, hijo de José Gasso y de María Zurbarán Salazar, en la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla (Luna 2003, p. 18).
30 agosto - Jerónimo Velázquez, *maestro escultor*, domiciliado en Sevilla, recibe el pago de 14.850 reales por el nuevo retablo del altar mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Granada de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 97).
8 octubre - Francisco de Zurbarán escribe a Madrid al marqués de Las Torres, superintendente de los palacios reales, notificándole el nombre de los once oficiales doradores recrutados en Sevilla y la repartición que hizo de los 1.900 ducados de plata que recibió para este encargo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 98).

Tirso de Molina, *Historia de la Orden de la Merced*.

Circuncisión (Grenoble, Musée de peinture et de sculpture) **cat. nº 123.**
Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 141.**
Fray Gonzalo de Illescas (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 142.**
Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosma (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 143.**
Fray Fernando Yáñez rehusando el birrete arzobispal de Toledo (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 144.**
Despedida del padre Juan de Carrión (Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María) **cat. nº 145.**
Cena en Emaus (México D.F., Museo Nacional de San Carlos) **cat. nº 148.**
Agnus Dei (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) **cat. nº 149.**
San Francisco en meditación (Londres, The National Gallery) **cat. nº 150.**

1640

Alusión de un pago a Francisco de Zurbarán, pintor, *vecino de Sevilla*, de 35.360 maravedíes (1.040 reales) por los cuadros realizados para la sacristía, del Monasterio de Santa María de Guadalupe (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 99).
4 febrero - Francisco de Zurbarán otorga un poder a Juan Tornel, maestro de hacer guantes, para que en su nombre pueda cobrarle un pago pendiente del Monasterio de Guadalupe (Malo 2006, doc. I).
Marzo - Interrogatorio a los testigos presentados por Francisco de Zurbarán en el pleito que interpuso al capitán Don Diego de Mirafuentes delante del tribunal de la Casa de la Contratación de Indias. Zurbarán acusa al capitán de prevaricación por haber dejado que se dañara un lote de pinturas, confiado por el artista a sus cuidados en 1636, a fin de que éste lo transportara a las Indias para venderlo al mejor precio en la feria de Puertovello. Zurbarán había entregado al capitán una *memoria* de los cuadros con su precio en España, 2.000 pesos (16.000 reales) y la orden de no bajar el precio de estas pinturas. En caso

de no ser adquiridas en este precio debía entregarlas a Antonio de Velasco para ser vendidas en Lima (Palomero [1988] 1990_1, p. 320-321 y Caturla/Delenda 1994, doc. nº 100).
9 marzo - José Durán, de 42 años, pintor, vecino de Sevilla, domiciliado en la calle de la Lechera parroquia de la Magdalena actúa como testigo en el pleito al capitán Don Diego de Mirafuentes. Cuenta que al regreso del viaje, Antonio de Velasco comentó a Francisco de Zurbarán que habiéndole pedido las pinturas y memoria al capitán Don Diego de Mirafuentes, éste no se las entregó. También dice que si las pinturas se dañaron en el viaje fue por el mal uso que el capitán hizo de ellas (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 101).
9 marzo - Diego Muñoz Naranjo, pintor de 23 años, con domicilio en calle del Rosario parroquia de la Magdalena, asegura haber asistido a la transacción en casa de Francisco de Zurbarán con otros testigos. Dice que el pintor vivía entonces en los Reales Alcázares. Había oído decir que el capitán expuso las pinturas en el curso de una fiesta y esto es lo que las podría haber dañado (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 102).
10 marzo - Ignacio de Ríes, pintor de 24 años, domiciliado en la calle del Aceite parroquia del Sagrario, quien frecuentaba la casa de Francisco de Zurbarán en el momento de los hechos, asegura haber asistido a la transacción en la casa del pintor junto a otros testigos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 103).
10 marzo - Alonso de Flores, pintor de 23 años de edad, con domicilio en la calle del Aceite parroquia del Sagrario, asegura que estaba en la casa de Zurbarán en el momento de los hechos y que sabe por experiencia que las telas no se han podido dañar a causa de la travesía, salvo si estaban mal situadas o mojadas (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 104).
12 marzo - Francisco de Prada, maestro fabricante de abanicos de 34 años, con domicilio en la calle de los Tintes parroquia de San Bartolomé, compadre de Zurbarán, por ser el padrino de uno de sus hijos, tiene noticias de este pleito y de los lienzos de pintura que Francisco de Zurbarán entregó a Don Diego de Mirafuentes en 1636 para que los llevase a las Indias. Afirma haber dado al capitán la memoria de Zurbarán y que Don Diego de Mirafuentes no entregó los cuadros a Antonio de Velasco, aduciendo que ya se los había dado a otro corresponsal, que era su amigo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 105).
16 marzo - Francisco López, pintor de 40 años de edad, con domicilio en la calle Cabeza del Rey Don Pedro, parroquia de San Ildefonso, afirma conocer a Zurbarán desde siempre y estar perfectamente al corriente de los hechos al haber embarcado en 1636 en el galeón de Don Diego de Mirafuentes donde fueron transportadas las pinturas. Dice haber visto redactar a Francisco de Zurbarán en su casa la lista de las telas y pinturas junto con las condiciones de venta. Además ha transportado sin problemas numerosas pinturas a las Indias sin que la travesía les haya causado un gran daño (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 106).
Después del 16 marzo - Formulario del interrogatorio de acuerdo a la ley de los testigos presentados por el capitán Don Diego de Mirafuentes durante el proceso que le entabló Francisco de Zurbarán, quien reclama un precio mínimo de 2.000 pesos (16.000 reales) por la venta de unas pinturas. Don Diego asegura que no pudo vender las telas en la ciudad de Puertovelo por lo que se las entregó a Andrés de Yurin, quien las vendería en Lima, donde descubrieron que las telas estaban podridas, a causa del clima tropical y no por un mal transporte (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 107).
10 abril - Francisco de Zurbarán, maestro pintor residente en Sevilla, parroquia de la Magdalena y el capitán Don Diego de Mirafuentes, residente en Sevilla en la parroquia de San Ildefonso renuncian al proceso entablado ante el Tribunal de la Casa de la Contratación de Indias (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 108).
30 mayo - Muerte de Pedro Pablo Rubens en Amberes.
12 julio - Francisco de Zurbarán acuerda un poder global con Antonio de Arguijo, que parte para Lima en el galeón con destino a Perú (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 109).

24 noviembre - Francisco de Zurbarán, residente en Sevilla, parroquia de la Magdalena, encarga a Alonso García Hidalgo, habitante de Llerena, cobrar el sueldo de 3.400 reales por la venta de una casa en la plaza mayor de esta villa (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 110).

Cristo crucificado con un donante (Madrid, Museo Nacional del Prado) **cat. nº 155.**

1641

4 mayo - Francisco de *Zurbarán Salazar*, *maestro pintor*, da poder a su socio Jerónimo Velázquez, *maestro ensamblador*, para cobrar su parte, 1.575 ducados (17.325 reales), como pago por la ejecución del retablo del altar mayor de la iglesia principal de Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 111).
11 julio - Francisco de Zurbarán y su hija, Paula de Zurbarán, alquilan *por dos vidas* a los religiosos del Convento San Jerónimo de Buenavista *extramuros* una casa situada en la parroquia de la Magdalena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 112).
10 agosto - Constitución de dote de Mariana de Quadros, hija de Jorge de Quadros y Juana Asencio, difunta, estableciendo el inventario de los bienes por un importe de 50.000 reales, dados en dote para la futura esposa, en vista de su matrimonio con Juan de Zurbarán y Salazar, hijo de Francisco de *Zurbarán y Salazar* y de doña María de Páez Silíceo, difunta. El documento contiene una carta de reconocimiento de la dote firmado por *Don* Juan de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 113).
18 agosto - Matrimonio en Sevilla de Juan de Zurbarán con Mariana de Quadros, natural de Sevilla, hija de Jorge de Quadros y de Juana Asencio, en la parroquia de Santa Cruz (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 114).
9 septiembre - Francisco de Zurbarán actúa como testigo en la venta que María Ximenez, viuda de Bartolomé Pérez, realiza en Llerena de unas tierras en el sitio de la Cardosa a Joan Barriga (Delenda/Garraín, 1995, doc. VIII).
La villa de Llerena obtiene el título de ciudad (Peña 1991, p. 44).

1642

Soneto de Don Juan de Zurbarán a Juan de Espinel Navarro, publicado en un tratado de este autor sobre el arte de la danza (Sevilla, 1642). Al final de este libro hay una lista de los alumnos de José Rodríguez Tirado, maestro de danza de Sevilla, donde dice: «Don Juan de Zurbarán, hijo de Francisco de Zurbarán, el gran pintor» (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 115).
10 febrero - Doña Paula de Zurbarán, hija no casada de Francisco de Zurbarán, pintor de imágenes, habitante de la Magdalena, pone una denuncia por la venta de la casa de la Plaza Mayor de Llerena, que ella heredó según testamento de Beatriz de Morales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 116).
5 mayo - Francisco de Zurbarán recibe de Antonio del Castillo, tesorero de la Casa de la Misericordia de Sevilla, un modesto ajuar de la dote que esta institución asignó a la doncella que había servido en su residencia sevillana, Catalina López, tras pagar al marido Cristobal de Jerez, vecino de Zafra, su importe (Malo 2006, doc. II).
10 mayo - Misa de velación del matrimonio de Don Juan de Zurbarán, natural de la villa de Llerena, hijo de Francisco de *Zurbarán y Salazar* y doña María Páez Silíceo, y de doña Mariana de Quadros, natural de Sevilla, hija de Jorge de Quadros y doña Juana Asencio (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 117).
12 junio - Francisco de Zurbarán alquila a Francesco Dulcini, por un período de dos años y por una suma de 1.800 reales anuales, una casa cerca de los almacenes reales en la parroquia de San Vicente, junto a la Puerta Real, fuera de los muros de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 118).

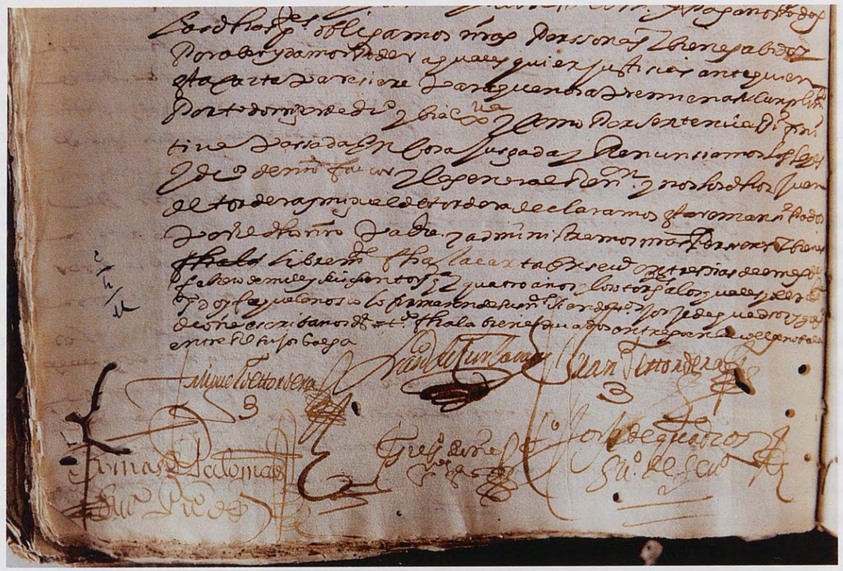
14 junio - Francisco de Zurbarán, maestro en el arte de la pintura, responde como garante del pago del alquiler de una casa situada en la calle Juan Burgos (hoy Fernán Caballero) por su yerno José Gasso, vecino de Sevilla, parroquia de la Magdalena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 119).
20 junio - Francisco de Zurbarán realquila a Manuel Núñez Méndez de Mora la casa que él ocupa en la calle del Rosario, parroquia de la Magdalena, por una duración de dos años y una suma de 3.300 reales anuales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 120).
11 julio - Mención de un pago de 1.000 reales a Francisco de Zurbarán, pintor, por las pinturas del **retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia del Monasterio de Santa Paula en Sevilla** y por el cual el pintor firma un recibo. El mismo documento indica el pago de 16.600 reales a Gaspar de Rivas, maestro escultor por la realización del retablo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 121).
20 septiembre - Bautizo de Francisco Máximo, hijo de don Juan de Zurbarán y de doña Mariana de Quadros, nieto del pintor, siendo padrino don Héctor Antunez en la Iglesia de Santa Cruz en Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 122).
4 diciembre - Muerte del Cardenal Richelieu.

1643

Francisco de Zurbarán recibe 15.226 maravedíes (449 reales) como pago de algunas pinturas para la sacristía de Santa María de Guadalupe (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 123).
6 enero - Diego Velázquez jura su puesto de ayuda de cámara del rey.
14 enero - Fin de la privanza del Conde Duque de Olivares, siendo sustituido como valido por Luis de Haro.
16 mayo - Fundación de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios en la Colegiata de Santa María de Zafra por Alonso de Salas Parra, caballero, procurador y síndico de Zafra y su esposa doña Jerónima de Aguilar y Figueroa (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 124).
Junio - Diego Velázquez es nombrado superintendente de obras especiales bajo las órdenes del marqués de Malpica.
15 junio - Francisco de Zurbarán renueva el alquiler de la casa de la calle del Rosario, próxima al Correo Mayor (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 125).
Muerte de Luis XIII de Francia y subida al trono de Luis XIV bajo la regencia de su madre Ana de Austria.

1644

8 enero - José Gasso de 25 años de edad, natural de Sevilla y marido de María de Zurbarán, es inscrito en la Casa de Contratación de las Indias, como Maestre de la urca "El Hércules", propiedad de Gregorio de Ludes y pilotada por su hijo el capitán Juan de Ludes (Luna 2003, p. 88).
29-30 enero - Testimonio prematrimonial de don Francisco de Zurbarán, viudo de doña Beatriz de Morales, con doña Leonor de Tordera, natural de Sevilla, viuda de Diego de Sotomayor, fallecido en Puebla, México. Los testigos de Zurbarán son José Gasso, su yerno y Juan de Zurbarán, su hijo. Los testigos de doña Leonor de Tordera son Juan Martínez de Almario, Francisco de Ingusa y Gaspar Antonio. La autorización del matrimonio fue dada el 30 de enero de 1644 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 126).
30 enero - Bautizo de Antonia, hija de don Juan de Zurbarán y doña Mariana de Quadros, en la Iglesia de Santa Cruz de Sevilla, siendo padrino Juan de Xiles Pretel (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 127).
3 febrero - Constitución de dote de doña Leonor de Tordera, viuda de Diego de Sotomayor, por sus hermanos Juan y Miguel de Tordera en vista de su matrimonio con Francisco de Zurbarán. Esta dote,



Dote de Leonor de Tordera. 3 febrero 1644. Sevilla, Archivo histórico provincial, detalle de las firmas.

de un importe de 27.300 reales (comprende 24.000 reales de plata más joyas estimadas en 3.700 reales), reemplaza la dote establecida para ella por Jerónimo de Tordera para el primer matrimonio de doña Leonor y no restituido a la muerte de Diego de Sotomayor, fallecido sin dejar bienes. Francisco de Zurbarán reconoce por escrito la dote y se compromete a restituirla si doña Leonor falleciera sin dejar hijos de este nuevo matrimonio (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 128).

7 febrero - Francisco de Zurbarán, viudo de doña Beatriz de Morales, se casa con doña Leonor de Tordera, viuda de Sotomayor. Oficia la ceremonia el sacerdote Diego Martel (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 129).

2 abril - Juan de Zurbarán firma contrato con Jacinto de Santaella, mayordomo de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario de Carmona y se compromete a realizar dos cuadros que representan los milagros de Santo Domingo. En el primero, Santo Domingo confiesa a una mujer degollada, y en el segundo, la Virgen del Rosario expulsa demonios de un poseso, mientras Santo Domingo intercede por él. Las obras debían ser entregadas el 15 de julio de 1645 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 130).

2 mayo - Francisco de Zurbarán y su esposa, Leonor de Tordera, firman un poder a Juan y Miguel de Tordera para recoger y recibir todo lo restante de la herencia de Diego de Sotomayor, el primer marido de Leonor de Tordera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 131).

25 mayo - Francisco de Zurbarán arrienda por un año, a don Jerónimo Stacio Ponce de León, una casa situada detrás de la Catedral, en la calle Borceguinería, a un precio de 2.000 reales al año (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 132).

6 octubre - Muerte de la reina Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.

19 diciembre - El Consejo de fábrica de Nuestra Señora de Granada en Llerena solicita que se de limosna de 100 ducados (1.100 reales) para dorar el retablo que no había sido terminado y que se hallaba muy descuidado, por recibir una renta muy escasa (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 133).

Muerte de Francisco Pacheco.
Aprobación en España de la fiesta de la Inmaculada.

Casa de Nazaret (Madrid, colección privada) **cat. nº 192.**

1645

Pago de 100.674 maravedís (2.960 reales) a Francisco de Zurbarán pintor de su majestad, en Guadalupe, por un **cuadro de *San Miguel*** para el Altar (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 134).
Llegada a Cadíz de José Gasso como maestre de la urca "El Hércules" tras un viaje a Caracas y Santo Domingo (Luna 2003, p. 88-89).
21 marzo - Francisco de Zurbarán alquila en vida, a Matías de Cabiedes, prebendado de la Catedral, una casa, de propiedad real, por 2.000 reales de renta anual, más 5.000 reales, por coste de reparaciones hechas por su antecesor, con la facultad de administrarla y subarrendarla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 135).
24 mayo - Bautizo en Sevilla de Micaela Francisca, hija de Francisco de Zurbarán y de Leonor de Tordera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 136).
22 julio - Muerte del conde-duque de Olivares en Toro (Zamora).

Murillo comienza a trabajar en la serie para el Convento de San Francisco de Sevilla.

ca 1645

Meditación de la Magdalena (¿Melancolía?) (México D.F., Museo Nacional de San Carlos) **cat. nº 206.**

1646

Pago en Guadalupe de 22.525 maravedís (662 reales) a Francisco de Zurbarán, pintor de su majestad, y vecino de la ciudad de Sevilla, por un cuadro de los ángeles (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 137).
22 enero - Zurbarán recibe el pago y el finiquito del retablo de Nuestra Señora de la Granada en Llerena (17.050 reales) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 138).
2 abril - Bautizo de José Antonio, hijo de Francisco de Zurbarán y de Leonor de Tordera, en la parroquia del Sagrario de Sevilla. Lo bautiza el cura Juan Martínez de Amaya, siendo padrino don López Tullo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 139).
13 agosto – José Gasso y los herederos de Gregorio de Ludes son absueltos aunque condenados a pagar los costes del pleito que les ha enfrentado por discrepancias económicas tras el viaje en *El Hércules* (Luna 2003, p. 88-89).
6 octubre - Cuenta rendida del Capítulo de la Catedral de Sevilla, señalando que un *devoto* ha ofrecido una pintura para adornar la Capilla de San Pedro de la Catedral (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 140).

1647

Pago de 6.800 maravedís (200 reales) a Francisco de Zurbarán del saldo restante por concepto del cuadro de los ángeles, destinado a nuestra Señora de Guadalupe (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 141).
10 mayo - Don José Gassó arrienda una casa del presbítero Diego Martel, en la parroquia San Vicente, actúa como garante su suegro, Francisco de Zurbarán, maestro pintor (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 142).
22 mayo - Contrato firmado entre Francisco de Zurbarán y el capitán Juan de Valverde, venido de Perú, en nombre de la abadesa del Convento de la Encarnación de Lima por el cual, el pintor se compromete a realizar **diez escenas de la vida de la Virgen, más veinticuatro vírgenes de pie**, para la iglesia del

monasterio, por la que el mandatario ha recibido 2.000 pesos (16.000 reales) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 143).
25 mayo - Francisco de Zurbarán recibe de Luis López de Chabura 1.000 pesos en concepto de la venta de pinturas de su autoría en la ciudad de Lima (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 144).
1 julio - Francisco de Zurbarán da poder a Enrique Núñez para cubrir una deuda de 40.000 maravedís (1.176 reales) de Juan Sánchez Moro, residente en Montemolín, para que le compre con este dinero 50 fanegas de trigo (2.500 litros), que tiene que enviar a Sevilla para su aprovisionamiento (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 145).
13 septiembre - Pago de 17.050 reales a Zurbarán por la ejecución del retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, y de 110 y 90 reales al pintor Manuel Rodríguez por el dorado la instalación del mismo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 146).
23 septiembre - Francisco de Zurbarán da poder a Antonio de Alarcón para que cobre de Andrés Martínez el dinero obtenido de la venta en Lima de **doce pinturas de césares romanos a caballo** (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 147).
23 septiembre - Francisco de Zurbarán recibe de Juan de Valverde 300 pesos (2.400 reales) a cuenta por las pinturas para el Convento de la Encarnación de Lima (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 148).
3 noviembre - Francisco de Zurbarán recibe de Juan de Valverde 200 pesos (1.600 reales) a cuenta por las pinturas para el Convento de la Encarnación de Lima (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 149).
27 diciembre - José Gasso como maestre del navío *El Buen Suceso y San Antonio* parte desde Sevilla por el río Guadalquivir del pasaje de San Telmo, hacia el Río de la Plata y puerto de Buenos Aires (Luna 2003, p. 89).

1648
4 febrero - Zurbarán solicita el beneficio de usufructo a sus herederos de unas casas en los Reales Alcázares que él había tomado traspasadas (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 150).
9 febrero - Bautizo de la hija de Zurbarán y de Leonor de Tordera, Juana Micaela, apadrinada por Pedro Martínez de Soto, notario y esposo de Isabel Paula de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 151).
8 mayo - El capítulo de la catedral de Sevilla da orden de ceder para su devoción privada al Conde de Castellar (sobrino y heredero del marqués Diego de Malagón, muerto en 1647), las tablas de *El nacimiento de Cristo*, que se hallaban en la capilla de San Pedro, de la cual era comanditario, ya que va a decorarla con pinturas y ha prometido poner rejas (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 152).
24 octubre - Paz de Westfalia.
Noviembre - Segundo viaje de Velázquez a Italia.
3 diciembre - Pago a Francisco de Zurbarán de 1.152 reales por la venta de **varias pinturas**, durante diversas épocas, al conde de la Puebla del Maestre, asistente y gobernador real de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 153).

Tratado de Münster que otorga la independencia a Holanda.
Fin de la Guerra de los Treinta Años.

1649
30 enero - Muerte de Carlos I de Inglaterra.
28 febrero - Felipe de Atienza Ibáñez y Álvaro Gómez de Santa María, firman en Buenos Aires un recibo al capitán Jorge de Castro por un importante lote de pinturas (**quince** ***Vírgenes mártires***, **quince** ***Reyes***

y Hombres ilustres, **veinticuatro** ***Santos y Patriarcas***, **nueve** ***Paisajes flamencos***), además de 26 libras de colores y diversos pinceles procedentes del taller de Zurbarán para venderlos por su cuenta en la ciudad bonaerense (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 154).
8 junio - Muerte en Sevilla de Juan de Zurbarán, hijo de Francisco de Zurbarán y yerno de Jorge de Quadros. El acta de defunción se firma en la Iglesia de Santa Cruz (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 155).
7 octubre - Matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria.

La peste en Sevilla acaba con un tercio de la población.
Publicación en Sevilla de *El Arte de la pintura. Su Antigüedad y grandeza* de Francisco Pacheco.
Muerte de Juan Martínez Montañes.

1650
28 marzo - Pago a Francisco de Zurbarán, pintor del rey, domiciliado en Sevilla, parroquia de Santa María, de una suma de 600 reales por el administrador de la villa de Alcalá de Guadaira, perteneciente al Marqués de Villanueva del Río, a cuenta de los **retratos** que había realizado de los hijos de éste (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 156).
9 abril - Bautizo de María, hija de Francisco de Zurbarán y de Leonor de Tordera, apadrinada por Carlos de Chazaretta en la parroquia del Sagrario de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 157).

Francisco de Herrera el Viejo se traslada a Madrid.

ca 1650
Anunciación (Filadelfia, Museum of Art) **cat. nº 217.**

1651
18 mayo - Francisco de Zurbarán reclama al Marqués de San Miguel, el reembolso de los gastos realizados para el acondicionamiento de la casa que le había cedido (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 158).
31 mayo - Cesión del alquiler de su casa a Manuel Díaz por parté de Francisco de Zurbarán y Leonor de Tordera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 159).
30 junio - Jerónimo de Tordera declara en una instancia la ausencia de Sevilla de su yerno, Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 160).

Firma del Tratado de Madrid entre el rey Felipe IV y el píncipe de Condé, jefe de la Fronda.
Destierro del cardenal Mazarino.

Fray Luis de Granada y San Juan Crisóstomo (colección privada) **cat. nº 232.**

1652
4 enero - Francisco de Zurbarán es recibido como hermano de la Cofradía de la Santa Caridad a pesar de estar ausente de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 161).
24 marzo - Día de domingo de Ramos, Francisco de Zurbarán sale en procesión con la Cofradía de la Santa Caridad para ganar el santo jubileo (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 162).
31 mayo - Recibo de Francisco de Zurbarán a Manuel Díaz a cuenta de la casa cedida y que pertenece a los Alcázares Viejos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 163).
3 septiembre - Muerte de José de Ribera el Españoleto.

1653
Francisco de Zurbarán alquila a tres vecinos, unas partes de su casa sita en el nº 15 de la calle San Gregorio, propiedad del Alcázar (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 164).
8 noviembre - Bautizo en Sevilla de Eusebio, hijo de Francisco de Zurbarán y de Leonor de Tordera en la parroquia del Sagrario, siendo padrino el canónigo Bernardo de Estrada (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 165).

Cristo con la cruz a cuestas (Orleans, Catedral) **cat. nº 233.**

1654
7 junio - El rey Luis XIV de Francia es coronado en la catedral de Reims.

ca 1654
Muerte de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid.

1655
Don Blas Domínguez, prior de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, encarga a Zurbarán la realización de **tres obras para decorar la sacristía** (Caturla/Delenda 1994, doc. perdido nº 166).
16 enero - Francisco de Zurbarán alquila al hornero Francisco Borio un horno y una vivienda en la colación de Santa María (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 167).
27 febrero - Francisco de Zurbarán alquila al francés Antoine Martín unos aposentos en la calle de San Gregorio de la colación de Santa María (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 168).
12 marzo - Francisco de Zurbarán alquila a Juan González una casa con tienda en la calle de San Gregorio en la colación de Santa María (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 169).
8 mayo - Francisco de Zurbarán alquila a don Francisco de Salas Infante, una casa en la calle del Rosario de la parroquia de la Magdalena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 170).
20 agosto - Francisco de Zurbarán firma un recibo a Juan González por una suma de 1.278 reales que corresponden a dieciocho meses de alquiler de la casa de la calle San Gregorio (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 171).
2 noviembre - Bautizo de la hija de Francisco de Zurbarán y de Leonor de Tordera, Agustina Florencia, teniendo como padrino a Jerónimo de Tordera en la parroquia del Sagrario de Sevilla (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 172).

Diego Velázquez pinta las *Meninas*.

Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen (Nueva York, colección privada) **cat. nº 234.**

1656
Francisco de Zurbarán y su familia aparecen censados en Sevilla, en la calle de los Abades nº 1, casa 267 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 173).
Noviembre/diciembre - Francisco de Zurbarán y su mujer Leonor de Tordera son demandados por deudas de alquiler de un año. Se les retienen los alquileres de los subarrendatarios y se les embargan diferentes bienes que no se han vendido en la subasta. El notario Pedro Caballero cita al pintor y su mujer en su domicilio.

Se efectúa un mandato de embargo por la deuda de gastos de más de 700 maravedís (20 reales) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 174).

Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, poeta, pintor y aficionado a las Bellas Artes, elogia a Zurbarán y sus obras sobre San Pedro Nolasco para la Merced en *Epílogo y Nomenclatura de algunos Artífices, que por famosos y aventajados en el nobillíssimo y real arte de la Pintura y dibujo han sido por los mayores principes del orbe honrrados con órdenes militares de Cavallería...*, ms 1656-59, dedicado a Velázquez en 1659 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 190).

Inmaculada Concepción niña (Madrid, colección Plácido Arango) **cat. nº 248.**
Inmaculada Concepción (Nueva York, colección privada) **cat. nº 249.**

1657
En Llerena, el pintor de cincuenta y cinco años de edad Manuel Rodríguez, declara en un litigio entre los herederos Morales, haber sido aprendiz del oficio de pintor en la casa de Francisco de Zurbarán, pintor y de Beatriz de Morales, su esposa. Y sabe que Cristóbal Núñez de Soria es hijo legítimo de Cristóbal Núñez de Soria y de Leonor Rodríguez de Morales y, como testigo, vio que como tal lo trataban sus padres y que algunas veces lo vio en casa de Francisco de Zurbarán y Beatriz de Morales y lo enviaban a su casa de Guadalcanal con algunos recados (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 175).
5 mayo - Doña María de Rojas alquila una casa en Sevilla por la suma de 22 reales al mes. Francisco de Zurbarán, maestro pintor domiciliado en Sevilla, se hace garante ante su propietario Jerónimo Rodríguez Enríquez (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 176).
14 octubre - Doña Leonor de Tordera, mujer legítima de Francisco de Zurbarán, pintor de imágenes, domiciliado en esta villa, y Manuela de Zurbarán, su hija legítima de siete años de edad más o menos contratan un alquiler vitalicio a partir del 3 de octubre por la suma de 1.300 reales anuales de una casa en Sevilla, calle Abades, de la que es dueño el Cabildo de la Catedral y que antes ocupaba el racionero don Juan Ponce de Vera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 177).
15 octubre - Francisco de Zurbarán firma como testigo en el testamento de Diego López Bastos, maestro farmacéutico, domiciliado en Sevilla en la colación de Santa María (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 178).

1658
Francisco de Zurbarán y su familia aparecen censados en Sevilla, en la calle de los Abades, frente a las galerías del Palacio Arzobispal a mano derecha subiendo a San Alberto, casa 262 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 179).
4 enero - Francisco de Zurbarán y su esposa, doña Leonor de Tordera, vecinos de Sevilla en la colación de Santa María la Mayor, alquilan una casa en esta ciudad a don Antonio de Céspedes y Velasco, Caballero de la Orden de Santiago y a Marcos Lozano, contador del Real Alcázar. La duración del contrato es de dos vidas y por la suma de 2.300 reales anuales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 180).
4 julio - Recibo de la fábrica de la Iglesia de San Miguel de Peñaranda por la entrega de dos grandes pinturas con sus marcos: una ***Natividad*** y una ***Anunciación***, enviadas por Gaspar de Bracamonte, III Conde de Peñaranda (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 181).
27 septiembre (1658-1664?) - Carta autógrafa de Francisco de Zurbarán a Bartolomé Murillo encontrada detrás de un cuadro de Murillo (una *Inmaculada Concepción*) adquirido en 1984 por el Museo del Prado que trata sobre la entrega de una suma de dinero (32 ó 82 pesos). El texto está incompleto (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 182).

23 diciembre - Francisco de Zurbarán testimonia en Madrid, donde declara residir desde hace 7 meses, a favor de Diego Velázquez, en la investigación para la admisión de este último en la Orden de Santiago, asegurando que le conoce desde hace 40 años y que conoció a sus padres (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 183). Alonso Cano, Bartolomé Murillo y Juan Carreño de Miranda también testimoniaron a favor de Velázquez.

Canonización de Santo Tomás de Villanueva.

Santa Faz (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) **cat. nº 251.**
Virgen con el Niño (Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin) **cat. nº 252.**
Inmaculada Concepción (paradero desconocido) **cat. nº 254.**
Virgen y el Niño con San Juan niño (San Diego, Museum of Art) **cat. nº 255.**

ca 1658

Inmaculada Concepción con dos figuras alegóricas (Dublín, National Gallery of Ireland) **cat. nº 253.**

1659

La familia de Francisco de Zurbarán aparece censada sin él, en Sevilla, en la calle de los Abades, frente a las galerías del Palacio Arzobispal, a mano derecha subiendo a San Alberto, casa 270 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 184).
10 junio - Francisco de *Zurbarán Salazar domiciliado en Sevilla* y doña Leonor de Tordera, *su esposa legítima, residente actualmente en Madrid, calle de Las Carretas, parroquia de Santa Cruz*, otorgan un poder a Jerónimo de Tordera y al capitán Pedro Martínez de Soto, para que cobren todo lo que les deben y alquilen sus casas a las personas que les pareciese y por el precio y tiempo que creyesen convenientes (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 185).
24 junio - Francisco de *Zurbarán y Salazar* y doña Leonor de Tordera, su esposa, *residentes en la corte de Madrid*, otorgan un poder a Domingo López, *domiciliado en Sevilla*, para que en su nombre renuncie al alquiler de por vida de las casas en la colación de La Magdalena, a favor del convento, el prior y los religiosos de San Jerónimo extramuros (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 186).
1 agosto - Jerónimo de Tordera, reconoce la deuda de 8.000 reales del pintor al Convento de San Jerónimo por una casa alquilada en la calle del Rosario, de los cuales 2.000 ya han sido entregados a Fray Diego de Espinosa. Se pide un plazo hasta final de diciembre para el pago de los 6.000 reales restantes que se avalan con veinte cuadros: ***Doce Patriarcas*** de dos varas de largo (168 cm), un ***San Miguel*** de dos varas y media (210 cm), una ***Virgen con un ángel ofreciéndole flores*** de dos varas y media (210 cm), ***Cristo a la columna con San Pedro***, ***Virgen con el Niño***, **dos** ***Huida a Egipto*** de dos varas (168 cm), ***Nuestra Señora de las Aguas*** y otro de dos tercias de ***Nuestra Señora*** (55 cm) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 187).
1 agosto - Domingo López, el capitán Pedro Martínez de Soto y su esposa, Paula de Zurbarán, domiciliados en Sevilla, rescinden el alquiler de la casa que el pintor y su hija tienen arrendada de por vida, a los religiosos del Convento de San Jerónimo, desde el 1 de mayo de 1641 (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 188).
7 noviembre - Firma del Tratado de los Pirineos entre la monarquía española y francesa en la Isla de los Faisanes del río Bidasoa.
27 noviembre - Velázquez recibe el hábito de la orden de Santiago.

Virgen con el Niño dormido (Madrid, colección privada) **cat. nº 265.**

Descanso en la huida a Egipto (*Sagrada Familia*) (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum) **cat. nº 266.**
San Francisco "Hamlet" (Madrid, colección Plácido Arango) **cat. nº 267.**
San Francisco de Paula (Islas Canarias, colección privada) **cat. nº 268.**
El arrepentimiento de San Pedro (Puebla, Museo José Luis Bello) **cat. nº 269.**

ca 1659-1660

Zurbarán pinta los cuadros de la capilla de San Diego del convento franciscano de Alcalá de Henares:
San Jacobo de la Marca (Madrid, Museo Nacional del Prado) **cat. nº 272.**
San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino (Madrid, Basílica de San Francisco el Grande) **cat. nº 273.**

1660

6 agosto - Muerte de Diego Velázquez en Madrid.
28 septiembre - Francisco de Zurbarán, que estuvo domiciliado en Sevilla y que actualmente reside en Madrid, otorga un poder a Martín Rico de Cazereta, domiciliado en Sevilla, que viaja a Perú para que tome en su nombre el producto de la venta de las pinturas y cuadros enviados el 28 de febrero de 1649 a Buenos Aires. Los cuadros que se enviaron son los siguientes: quince *Vírgenes* de cuerpo entero, quince pinturas de cuerpo entero de *Reyes y Hombres insignes,* veinticuatro *Santos y Patriarcas* de cuerpo entero, algunos estropeados y nueve *Países de Flandes*. Aparece al margen la relación de las veintiséis libras de colores: anilte 2 lbs., azul 8 lbs., jenolí 10 lbs., azul verde 4 lbs., y bermellón 2 lbs., además de algunos pinceles grandes y pequeños que van en el cajón (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 189).

Fundación de la Academia de Dibujo en Sevilla.
Matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa de Austria.
Fray Esteban Rallón, *Historia de Xerez de la Frontera*, ms. ca 1660.

1661

6 noviembre - Nacimiento de Carlos II.
26 noviembre - Muerte de Luis de Haro.

Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (Jadraque, Iglesia Parroquial de San Juan Bautista) **cat. nº 282.**
Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula (Nueva York, colección privada) **cat. nº 283.**
Inmaculada Concepción niña (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum) **cat. nº 284.**
Inmaculada Concepción niña (Langon, Iglesia Parroquial Saint-Gervais et Saint-Protais) **cat. nº 285.**

1662

2 enero - Carta de Francisco de Zurbarán al heredero de un tal don Jerónimo Rodríguez (canónigo?) de la catedral de Badajoz que le había encargado un cuadro de *San Antonio* y otros dos cuadros para las capillas y otros para decorar su propia capilla y su palacio. En la carta el pintor se excusa de su retraso por estar trabajando para el rey y para el Convento de Santo Domingo de Atocha y se compromete a enviar los cuadros una vez terminados, reclamando una revisión del precio acordado que le parece bajo para obras de tanta calidad (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 191).
11 septiembre - Francisco de Zurbarán otorga un poder al capitán Miguel de Tordera para que tome en su nombre el producto de la venta de las pinturas enviadas el 27 de febrero de 1649 a Buenos Aires (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 192).

17 octubre - Francisco de Zurbarán residente en la Corte, actua como albacea junto con Cristóbal Galán en el testamento de Ana María Robredo, esposa de éste último y maestro de la capilla del Palacio Real del Buen Retiro, en favor de su hija de su primer matrimonio, Juana de Lareniaga (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 193).
21 noviembre - Constitución de la dote de doña Sebastiana Arias Maldonado, viuda de Juan Correa de La Peña, prestamista, para su matrimonio con José Ortiz Castellar, notario público, en la que un cuadro de Zurbarán representando a la Verónica aparece valorado en 150 reales (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 194).

En el manuscrito del cronista Lázaro Díaz del Valle (1656-59) en el que Francisco de Zurbarán es mencionado como pintor de Sevilla, célebre por sus famosas obras y en particular por las del segundo claustro de la Merced Calzada, sobre la Historia de San Pedro Nolasco, se puede leer la siguiente anotación realizada por otra mano: *Vive en esta villa de Madrid, año 1662.*

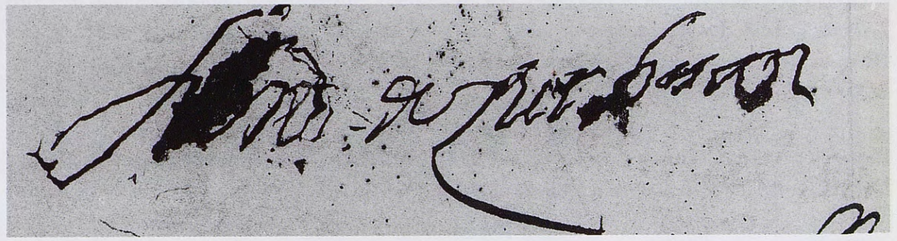
Virgen con Niño Jesús y San Juan Niño (Bilbao, Museo de Bellas Artes) **cat. nº 286.**

1663
1 mayo - Francisco de Zurbarán y doña Leonor de Tordera, residentes en la Corte de Madrid, otorgan poder conjuntamente a doña María de Zurbarán, hija de Francisco de Zurbarán, con domicilio en Sevilla, para dejarla los derechos de alquiler de por vida de la casa de la calle de los Abades, colación de la catedral, perteneciente al capítulo de la Catedral y para que la traspase a quien ella decida, pagando el nuevo inquilino a la iglesia la cantidad convenida. En el poder se menciona la existencia de una hija de Francisco de Zurbarán y Leonor de Tordera (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 195).

1664
13 enero - El notario Francisco Frechel del Castillo cobra 12 reales por un registro notarial de Zurbarán. Se trata de una demanda contra *Juan Martínez comerciante de la Puerta del Sol*, para recuperar una deuda de 950 reales por «un poco de cordoncillo de seda de Sevilla», vendido por Zurbarán a dicho comerciante (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 196).
28 febrero - Francisco de Zurbarán y Francisco de Rizi, llevan a cabo la tasación de los cuadros del notario Francisco Frechel del Castillo tras su muerte. (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 197).
26 junio - Francisco de Zurbarán, pintor, es designado por doña Agustina de Espinosa y Mieses, viuda de don Alonso de Santander y Mercado, para valorar las pinturas en la tasación de los bienes del difunto (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 198).
24 julio - Francisco de Zurbarán lleva a cabo la tasación de las pinturas, anónimas, pertenecientes a don Francisco Bivoni, embajador de Polonia (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 199).
26 agosto - Francisco de Zurbarán redacta su testamento, estando enfermo en la cama pero sano de *juicio, memoria, entendimiento y voluntad*, el pintor encomienda su alma a Dios y pide ser sepultado en la Iglesia de los Agustinos Recoletos Descalzos, según las disposiciones que su mujer doña Leonor de Tordera dará, a la que pide la celebración de doscientos misas por su alma. Manda que su hija María de Zurbarán y su cuñado Miguel de Tordera se responsabilicen de las deudas de 8.000 y 900 reales, y también que haga lo mismo Carlos de Chazarreta, padrino de su hija María y deudor de 300 reales. Declara estar casado con doña Beatriz de Morales, de la cual no tuvo hijos, y que estuvo también casado con doña María de Paz y Silíceo de la cual quedaron dos hijas. Pide perdón a su actual mujer porque no puede devolver su dote y

nombra sus únicas herederas a las hijas María y Paula. Leonor de Tordera y Roque Fernadez del Campo, vecino de Madrid, son los ejecutores testamentarios (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 200).
27 agosto - Muerte de Zurbarán en Madrid.
28-29 ó 30 agosto - Leonor de Tordera, viuda y albacea de Francisco de Zurbarán, muerto el miércoles 27 de agosto de 1664 sin dejar hijos [vivos] del matrimonio, pide el inventario y la tasación de los bienes poseídos por su marido (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 201).
1 septiembre - El Alcalde Miguel Muñoz ordena el inventario de los bienes y de la hacienda dejados por Francisco de Zurbarán después de su muerte (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 202).
3 septiembre - Inventario de los bienes de Francisco de Zurbarán donde aparecen citados los siguientes cuadros: un ***Santo Cristo*** de dos varas y media sin marco (210 cm), una ***Concepción*** del mismo tamaño sin marco (210 cm), una ***Virgen con el Niño y San José*** de dos varas de largo con su marco (168 cm), una ***Virgen con el Niño y Santa Catalina*** de vara de largo con marco (84 cm), una ***Susana*** con marco de dos varas de largo (168 cm), ***cuatro Retratos*** de una vara de largo con sus marcos (84 cm), un ***Santísimo Sacramento*** de vara y media de largo sin marco (126 cm) y un ***San Pedro*** del mismo tamaño sin marco (126 cm). Tambien se mencionan seis cuadros a medio pintar y otros con la imprimación. Finalmente aparece un Niño Jesús y un San Juan con sus peanas de tres cuartas de alto (63 cm) (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 203).
8 septiembre - Juan de Arellano lleva a cabo la tasación de algunas pinturas de propiedad de don Alonso de Santander y Mercado, a consecuencia de la muerte de Francisco de Zurbarán (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 204).
6 octubre - En el inventario de bienes tras su muerte de Jorge de Quadros, suegro de Juan de Zurbarán, hay varias pinturas, *sinco famosas de mano de Zurbarán* (Cherry 1999, p. 549).

Viaje de Juan de Valdés Leal a Madrid.



Testamento de Francisco de Zurbarán, detalle de la firma.

1665
11-12 agosto - Leonor de Tordera, viuda de Francisco de Zurbarán y su ejecutora testamentaria, pide la tasación de los bienes que quedaron después de la muerte de su marido y designa a Luis Jimeno, maestro pintor, como perito de las pinturas y a Juan César de los muebles y ropa blanca. El 11 de agosto de 1665 el alcalde Pedro de Salcedo manda la tasación y nombra a los peritos designados por la viuda. La tasación de las pinturas se produce el 12 de agosto de 1665. El 13 de agosto de 1665 se tasa la ropa blanca, los tapices, los muebles, los platos y los cubiertos (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 205).
4 septiembre - Leonor de Tordera otorga poder a Jerónimo de Tordera, su padre, y en su defecto a doña María de Sotomayor, su hija de primeras nupcias, vecina de Sevilla, para que puedan cobrar en su nombre

las cantidades debidas a Zurbarán por parte de María de Zurbarán, de Pedro Martínez de Soto, de Paula de Zurbarán y de cualquier otro deudor del pintor (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 206).
17 septiembre - Muerte de Felipe IV en Madrid y regencia de Mariana de Austria hasta la mayoría de edad de Carlos II.

1666
24 diciembre - Francisco José Gasso, nieto de Zurbarán, aparece en las listas de pasajeros con destino a Indias (Delenda 1998, p. 125 y Luna 2003, p. 77, nota 26 y p. 89).
9 noviembre - Testamento de Isabel Páez, sin hijos, mujer de Francisco de Alba Blanco, vecino de Llerena que fue a las Indias hace 40 años y del que no tiene noticias. Quiere que su cuerpo sea sepultado en la capilla de San Nicolás de la Iglesia de Santiago. Declara ser hija de Bartolomeo Páez y María Jiménez Silíceo que le dejaron una casa en la calle de Escavias donde vive al presente. Sus otros herederos, su hermano Francisco Páez, presbítero, y su hermana María Páez que se casó con Francisco de Zurbarán, ya han fallecido. Sus sobrinas María y Paula de Zurbarán viven en Sevilla. Deja como universal y única heredera una capellanía de la Iglesia de Santiago en Llerena (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 207).

1670
22 agosto - Pleito en Sevilla de Paula de Zurbarán, viuda del Capitán Pedro Martínez de Soto, contra doña Catalina Marta de Armas Sotaripa, hermana y heredera de Juan Antonio de Sotaripa (Luna 2003, p. 85).

1671
Doña Paula de Zurbarán, viuda del capitán Pedro Martínez de Soto, otorga poder a la *Real Audiencia de la Casa de la Contratación de Sevilla* para todos los procesos. Aparece como tutora de los hijos de Pedro Martínez de Soto: don Juan de Soto de veinte años, doña María Martínez de Soto, mujer de don Miguel García de Arce, juez de paz, y Francisca y Juana, de 16 y 15 años respectivamente (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 208).

Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Sta. Iglesia... de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rey San Fernando III de Castilla y León*, Sevilla.

1672
9 febrero - Muerte de Agustín de Zurbarán, hermano del pintor, en Fuente de Cantos (Lamilla 1998, p. 395).

1673
5 enero - En el pleito de Paula de Zurbarán contra Catalina Marta de Armas declara como testigo su hermana María de Zurbarán (Luna 2003, 85).

1674
25 abril - Francisco José Gasso presenta un escrito de confirmación de sus oficios de escribano de Cámara, Gobernación y Guerra en la Real Audiencia de Panamá (Luna 2003, p. 89-91).

1679
18 junio - Muerte de Paula de Zurbarán en Sevilla. Es enterrada en el Convento de Nuestra Señora de la Merced al igual que su esposo (Luna 2003, p. 87).

1681
16 septiembre - Don Miguel García de Arce, abogado del Consejo Real residente en Madrid, junto con su mujer doña María de Soto Martínez, hija de doña Paula de Zurbarán y del capitán Pedro Martínez de Soto (ya difuntos), otorga poder a Juan Gregorio residente en la Corte, para que recupere las sumas que el rey aún tiene que devolver a su suegro, el capitán Pedro Martínez de Soto (Caturla/Delenda 1994, doc. nº 209).

1701
En la dote de casamiento de doña Petronila de Pineda Páramo y Ávila, vecina del Salvador en Sevilla, aparecen tasados once cuadros de Virgenes de mano de Zurbarán con molduras en 550 reales. La dote es a favor de su segundo marido el doctor don Cristobal de Pedrosa y Luque (Sanz/Dabrio 1974, doc. nº 2, p. 107).

En la dote de casamiento de Rosa Manuela de Sotomayor y Montiel, vecina de la colación de Santa María en Sevilla, aparece tasado un cuadro de San Francisco de mano de Zurbarán en 200 reales. La dote es a favor de su futuro marido el doctor don Martín de Osorio (Sanz/Dabrio 1974, doc. nº 13, p. 140).

CATÁLOGO RAZONADO
Y CRÍTICO CRONOLÓGICO
(1626-1662)

1. VIRGEN DE LAS NUBES

ca 1619-1620 ?
Óleo sobre lienzo, 184 x 103 cm
Badajoz, Museo de Bellas Artes
Restaurado en el Museo Nacional del Prado, ca 1950; limpiado en 1998

PROCEDENCIA: Llerena, puerta de Villagarcía (?); Llerena, Iglesia Nuestra Señora de la Granada; vendido al Museo de Bellas Artes de Badajoz en 1951 por Don Alberto Zambrano Santiago, párroco de la iglesia.

En 1948 Martín S. Soria descubrió en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada en Llerena este importante lienzo colgado muy alto, poco visible y sobre todo deterioradísimo (fig. 1), pero tratándose indudablemente de un Zurbarán aunque entonces nadie lo sospechara [Gazúl 1948, s.p. repr.]. Desde entonces dicha pintura fue sometida a varias restauraciones en las que se han reintegrado las numerosas lagunas y se han añadido por desgracia repintes no muy logrados. En 1998, con motivo de su presentación en las exposiciones *Zurbarán* de Badajoz y de Granada, el cuadro fue limpiado superficialmente. Por su pésimo estado de conservación resulta casi imposible darle una fecha segura, razón por la cual su procedencia original no se ha podido aclarar del todo.

Martín S. Soria publicó su descubrimiento en su monografía de 1953 opinando que *La Virgen de las nubes* formaba parte del gran retablo encargado en 1636 a Francisco de Zurbarán para la parroquia de la Granada. En su catálogo de 1960, Paul Guinard aceptó esta hipótesis suponiendo que este cuadro estaría en la parte central del dicho retablo. Cuando en el siglo XVII se instaló un altar barroco se desmontó el conjunto de pinturas de Zurbarán, cuyos temas no conocemos con exactitud. Desde entonces los cuadros se extraviaron y fueron dispersados. Se supone que la tablita del *Salvador Bendiciendo* –también descubierto por Soria en la misma iglesia, pero vendida en 1951 con *La Virgen de las nubes* al museo de Badajoz– podría ser la puertecita del antiguo tabernáculo. Una tabla grande del *Crucificado* (cat. n° 115) se encontraba lógicamente como remate a lo más alto del retablo del siglo XVII [Delenda 2008], lo que excluye que pudiera ser la situación original de la *Virgen* que estudiamos aquí, como pensaba Guinard.

En 1950 el *Salvador Bendiciendo* y *La Virgen de las nubes* fueron restaurados en el taller del Museo Nacional del Prado donde María Luisa Caturla pudó examinarlos de cerca. La famosa zurbaranista negó a la sazón que este lienzo formara parte del conjunto encargado en 1636 por su estilo poco elaborado, señalando que podría ser la pintura que pagaron a Zurbarán para la desaparecida puerta de Villagarcía en 1618 o 1619 [documento citado por Caturla 1947$_1$ y publicado por Delenda/Garraín 1995]. Sus desperfectos podrían explicarse por su larga permanencia a la intemperie y sus arcaismos por su temprana fecha de ejecución. De ser exacta esta opinión, que aceptamos con cierta reserva, estaríamos ante la primera obra conocida del artista. Como nada se ha conservado de la producción de Zurbarán en los años iniciales de su actividad en Llerena, es imposible hacer afirmación alguna sobre su estilo juvenil. A nuestro parecer, a pesar de su lamentable estado de conservación, la calidad del lienzo de Badajoz no permite fecharlo entre 1636 y 1640, años que corresponden a una etapa magistral del pintor extremeño.

Fig. 1: Estado del cuadro antes de su restauración en 1950.

María está representada de cuerpo entero con la cabeza ligeramente inclinada, de pie y frente al espectador al que parece mirar. Cruza sus brazos ante el pecho en actitud recogida, algo melancólica. Su estilo presupone el conocimiento de los modelos medievales, así como una ignorancia absoluta de la novedosa pintura tenebrista y naturalista de Sevilla en la misma época. La Virgen se presenta con un fino velo blanco sobre la cabeza enrollado alrededor del cuello, llevando una túnica de un carmín violaceo y un manto azul oscuro recogido por delante. La figura inmóvil emerge sobre un fondo de nubes grisaceas o doradas en el que unas cabezas de angelitos, apenas esbozadas, forman una gran aureola difuminada. Esta silueta desprovista de volumen parece de un estilo muy anticuado, así como la luz neutra sin contrastes ni reflejos como la usaban los pintores del siglo XV. Por todo esto nos parece inadmisible conceder a *La Virgen de las Nubes* cualquier puesto en el retablo llerenense pintado a la vuelta de la estancia de Zurbarán en la Corte, ya iniciada su época de plenitud.

2. CURACIÓN MILAGROSA DEL BEATO REGINALDO DE ORLEANS

ca 1626-1627
Óleo sobre lienzo, 190 x 230 cm
Sevilla, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena
Restaurado en 1963-1964 por Julio Moisés hijo
Restaurado en Madrid en el I.C.R. en 1965-1966

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de San Pablo el Real (hoy Iglesia Parroquial de la Magdalena).

El formato de esta obra fue semicircular, siendo agrandado al rectangular en fechas desconocidas. Del mismo modo que su compañero (cat. n° 3) el lienzo procede del Convento de San Pablo el Real, actualmente suprimido, cuya iglesia conventual era la actual parroquia de la Magdalena de Sevilla. Formaba parte de la serie de catorce pinturas consagradas a Santo Domingo, contratada por Zurbarán en enero de 1626. Dicho santo aparece rezando con las manos juntas en la parte derecha superior del cuadro.

Fig. 1: Claude Vignon, *Aparición a Santo Domingo de la Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans,* dibujo. Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Si comparamos la Virgen y las Santas aquí representadas, Santa Catalina de Alejandría y Santa María Magdalena (las mismas que en el otro lienzo conservado de la serie) aparece claramente la participación de oficiales del taller del joven maestro. Por supuesto la fecha de entrega de este amplio conjunto sólo dejaba a Zurbarán un plazo de diez a doce días para pintar cada lienzo. Durante los diez años de su estancia en Llerena (1617-1626) el pintor poseyó un taller que le ayudaba en los encargos y que participó seguramente en este primer conjunto sevillano de San Pablo.

El otro cuadro trata de un tema más bien frecuente de la iconografía dominica, en cambio *La curación del Beato Reginaldo de Orleans*, milagro que determinaría también el hábito de los frailes predicadores, es un asunto poco representado (fig. 1) en el cual Zurbarán tuvó que inovar. La devoción a la Virgen de todas las Órdenes religiosas tenía entonces en Sevilla un enorme desempeño por su peculiar culto mariano. Cada familia monacal deseaba mostrar la intervención milagrosa de María en la fundación de su Orden, particularmente en la creación de su hábito.

Antes de conocer en París en 1619 al celebre maestro de Derecho Canónico Reginaldo de Orleans, Santo Domingo llevaba un sencillo hábito blanco. Poco después de integrar la nueva Orden de los Frailes predicadores, el beato Reginaldo cayó gravemente enfermo y fue curado por la Virgen la cual apareció en compañía de Santa Catalina y Santa Magdalena. Cuenta Santiago de la Vorágine, en su Leyenda Dorada, que María curó al fraile ungiendóle con un aceite especial. Al mismo tiempo le regaló el escapulario de color blanco para completar el hábito de los Dominicos. Por su tema, este episodio concreto forma parte de la vida de Santo Domingo, a pesar de la resistencia en admitirlo de algunos historiadores.

La factura de este lienzo es indudablemente más floja que la del otro cuadro conservado en la Iglesia de la Magdalena. La crítica ha sido unánime al señalar las evidentes torpezas de composición o de ejecución de esta obra. Pese a sus fallos, el lienzo muestra fuerza y encanto así como pone de relieve las influencias que recibió el joven Zurbarán en sus años de aprentizaje sevillano (1614-1617).

El lecho del fraile dispuesto en diagonal y también la ventana abierta en la izquierda pueden recordar a algunas obras de Pacheco, mientras que los rostros de los dos frailes y la corona de angelotes alrededor de María parten de Roelas. Sin embargo, las elegantes figuras de las muy jóvenes santas, pintadas por algún asistente bajo la dirección del maestro, y sobre todo el excelente estudio de las telas ya son típicas de su futura producción. La parte más lograda del lienzo es, sin duda alguna, el delicado bodegón del primer término. Cargado de un evidente simbolismo, el tema será retomado por el artista más tarde ya en temas religiosos (cat. n° 44) o en sus propios bodegones (cat. n°s 25 y 57).

La iluminación lateral, la composición oblica y la armonía del colorido son típicos de los primeros años sevillanos de Zurbarán, pero siguió siendo utilizada frecuentemente en su obra a lo largo de su carrera. En este cuadro temprano ya aparecen las características de su arte: claridad narrativa, simplicidad a la hora de mostrar la irrupción del milagro en la vida cotidiana, soltura en el manejo de los colores y, sobre todo, portentosa capacidad para captar la realidad de los objetos, tan peculiar del pintor de frailes.

3. SANTO DOMINGO EN SORIANO

ca 1626-1627
Óleo sobre lienzo, 190 x 230 cm
Sevilla, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena
Restaurado en 1963-1964 por Julio Moisés hijo
Restaurado en Madrid en el I.C.R. en 1965-1966

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de San Pablo el Real (hoy Iglesia Parroquial de la Magdalena).

Fig. 1: Lucas Vosterman I (Bommel, 1595-Anvers, 1675), *Santo Domingo en Soriano,* grabado.

Fig. 2: Baltasar Vargas de Figueroa (Santa Fé (Bolivia) 1629-1667), *Santo Domingo en Soriano,* óleo sobre cobre, firmado y fechado 165[?]. Colección Victoria Aramendía.

La entrega milagrosa del verdadero retrato de Santo Domingo en el Monasterio de Soriano es un tema grato de la Contrarreforma, que tuvo un éxito considerable en toda la Europa católica del siglo XVII. Cada Orden religiosa quería representar a sus santos con su "vera effigies". Un fraile dominico del Convento de Soriano en Calabria, muy devoto al fundador, deseaba saber como serían sus verdaderos rasgos. En el año 1530, haciendo oración, se le apareció la Virgen, junto con las santas Catalina y Magdalena quienes le ofrecieron un retrato de Santo Domingo. Dicho milagroso retrato lo representa de pie, frontalmente, llevando el lirio y un libro de su regla. El supuesto retrato está conservado en la Iglesia de San Romano de Lucca y muchas copias y grabados circularon por los conventos de la Orden.

En el lienzo encargado para San Pablo, Zurbarán utiliza como lo hará siempre una sencilla y clara composición, lo que permite una fácil lectura del acontecimiento. En la misma diagonal están dispuestas las manos del dominico, de la Virgen y del Santo retratado lo que fija la atención del espectador para observar el milagro. La posición del monje se inspira en un grabado del mismo tema de Lucas Vosterman I (fig. 1). Como siempre, Zurbarán se muestra atento a la realidad de los objetos representados: el santo por ejemplo, aparece pintado sobre un verdadero lienzo clavado sobre un bastidor. El talento de colorista del joven maestro puede considerarse ya como perfectamente definido. La Virgen lleva una corona levemente ladeada y viste una túnica de un delicado rosa violáceo pálido. María Magdalena con un vestido anaranjado, porta una amplia estola de un tono ocre, sembrado de estrellas bordadas en verde y rosa. Las mangas, casi blancas, son delicadísimas, así como las vestiduras marfileñas de los Dominicos que anuncian los famosos "blancos" de Zurbarán. Santa Catalina, la más humana de las tres presencias celestiales, aparece

sosteniendo el retrato de Santo Domingo y mirándole desde arriba. Su falda, de un vivo bermellón, se ve por debajo del lienzo de la vera effigies mientras sus hombros están cubiertos por un chal rosado.

Al lado de estas elegantísimas figuras femeninas que prefiguran ya la tipología de las celebres santas de Zurbarán, el fraile dominico arrodillado para recibir el retrato parece verdaderamente pintado del natural. Su rostro, algo ingrato, refleja asombro y gratitud. Para pintar la imagen milagrosa del fundador, el artista parece haber reproducido, en un cuadro dentro del cuadro, algún modelo ya conocido. En el ángulo superior izquierdo dos angelitos sostienen el libro de la Regla y una banderola con el escudo dominico. Fueron repintados sobre un añadido posterior. El formato original de los dos lienzos conservados, probablemente rectangulares al principio, fue transformado en semicircular en fecha desconocida, como se observó cuando se restauraron en I.C.R. de Madrid en 1965-1966 [Díaz Padrón 1968, pp. 116-119, figs. 157-162].

El Santo Domingo en Soriano fue repetido varias veces en los conventos dominicos de la primera mitad del siglo XVII. En Hispanoamérica este mismo tema resulta también muy frecuente, concretamente en Bolivia Baltasar Vargas de Figueroa cuyo abuelo era sevillano, pinta más de una vez el milagro acaecido en Soriano en torno a 1650 (fig. 2) [Gil Tovar *& al.*, *Los Figueroa,* 1986, p. 95]. El curiosísimo parentesco de estas obras con el cuadro de San Pablo podría resultar de la utilización de un grabado común. Sin embargo, la influencia de Zurbarán en Nueva Granada parece que se ejerció por la observación directa de sus cuadros o de las copias de talleres sevillanos que llegaban con abundancia al Nuevo Mundo.

Los pintores que representaron este tema solían hacerlo utilizando unos lienzos verticales mientras que la composición de Zurbarán aparece en un formato apaisado, lo que confiere a su pintura una interpretación más clara del prodigio. El maestro extremeño añade otro detalle significativo, sin duda sugerido por el Padre Prior de San Pablo: la Virgen María sostiene con elegancia un importante rosario de cuentas de madera en la mano derecha. Dicho rosario cae verticalmente en el centro geométrico del lienzo. Con lo cual el fraile dominico de Soriano recibe el retrato milagroso de Santo Domingo, y al mismo tiempo una invitación a rezar esta devoción mariana establecida por el santo fundador de la Orden.

Ligeras torpezas de ejecución han hecho suponer alguna intervención del taller en esta obra, que sin embargo anuncia claramente la producción posterior de Zurbarán.

4. SAN AMBROSIO

ca 1626-1627
Óleo sobre lienzo, 195 x 88 cm
Inscripción sobre el ángulo superior izquierdo: [...] *NBRO*^{vs}
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 164)
Restaurado en 1989 por E. Gutiérrez Carrasquilla

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de San Pablo el Real; entra en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 20).

La elección de Fray Diego de Bordas para el decorado del Convento de San Pablo el Real es particularmente significativa de los programas de la Reforma católica que siguió al Concilio de Trento (1545-1563). A parte de los catorce episodios sacados de la vida de Santo Domingo, tambien figuraban en el contrato los cuatro Doctores de la Iglesia Latina, garantes de la ortodoxia católica. A estos últimos el prior añadió el fundador de los Frailes Predicadores, Santo Domingo así como Santo Tomás de Aquino, gloria de la Orden y a su amigo franciscano San Buenaventura, ambos igualmente honrados por los Padres de Trento. De acuerdo con Ceán Bermúdez, estas telas estaban colgadas en la sacristía de la iglesia. Fueron dispersadas en el momento de la ocupación francesa de 1810. Tras la secularización del convento en 1835, solamente tres grandes lienzos que representaban a San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio fueron recuperados y depositados en el museo de Sevilla.

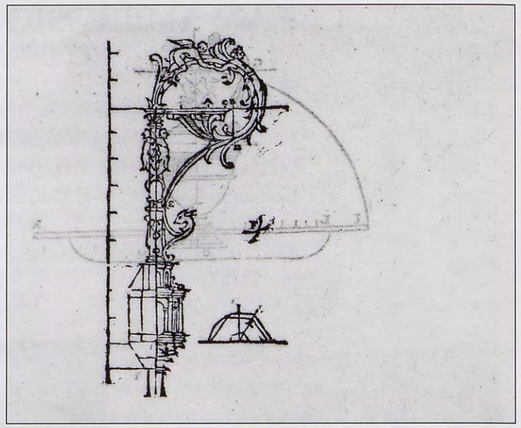


Fig. 1: Juan de Arfe, grabado en *De Varia Commensuración,* Sevilla, 1585.

San Ambrosio (Trèves, c.339-Milán, 397), alto funcionario romano, fue nombrado obispo de Milán, capital del Imperio de Occidente, por aclamación popular cuando él era todavía un simple catecúmeno. Él supo imponer su autoridad de obispo al emperador Teodosio y contribuyó, a través de su obra, a salvar la herencia cultural de la Antigüedad. Siempre representado como un obispo con mitra y cruz, aparece frecuentemente asociado a los otros tres grandes Doctores de la Iglesia Latina, San Agustín (al que él mismo bautizó), San Jerónimo y San Gregorio.

Ingresado en el Museo bajo el nombre de "Santo Obispo", San Ambrosio ha sido identificado gracias a la inscripción medio borrada situada en lo alto y a la izquierda del cuadro: "[...] *NBRO*^{vs}", es decir, la contracción de Ambrosius. En estas grandes figuras aisladas con intensas expresiones Zurbarán muestra sus mejores capacidades artísticas. Siluetas monumentales, impresionantes, que emergen aquí de un fondo oscuro iluminado a la derecha por una fuente luminosa invisible. Esta iluminación "caravagesca" acentúa la increíble plasticidad de las formas. La pesada capa pluvial del santo, de un rico brocado rojo y dorado, parece reposar sobre un maniquí con esa caída geométrica piramidal, cortada por la diagonal de un solo gran pliegue. La observación minuciosa de la realidad, tan buscada por el artista, aparece en las costuras aparentes de las piezas de tejido añadidas en la parte inferior de la capa para otorgarle una mayor holgura. El rostro del santo, muy caracterizado, está tratado como el verdadero retrato de un hombre serio con los ojos elevados al cielo y sumergido en una intensa meditación. Los grandes dotes de retratista del joven pintor aparecen claramente definidos desde sus obras más tempranas.

El obispo porta una imponente mitra dorada, bastante simple, y sujeta firmemente su cruz episcopal, copiada de un grabado del cuarto libro de *De Varia Commensuración* para la escultura y arquitectura del gran orfebre Juan de Arfe, publicado en Sevilla en 1585 (fig. 1). Cruz Valdovinos, que ha señalado, este modelo, supone que Zurbarán ha podido copiar una verdadera cruz realizada siguiendo el modelo de Arfe [Cruz Valdovinos 1975, pp. 274-275]. De cualquier modo, Zurbarán se muestra como un observador muy preciso de la realidad de las cosas en la transcripción del brillo de los objetos de orfebrería o en la materialidad de un tejido bordado en oro. Este deslumbrante ejercicio de pintor sobre los rojos y dorados subraya la formidable impresión de presencia de la figura. Las espléndidas vestiduras sacerdotales procuran recordar también que los religiosos se revestían de estos hábitos litúrgicos en la sacristía donde estaba colgado este cuadro.

5. SAN GREGORIO

ca 1626-1627
Óleo sobre lienzo, 198 x 125 cm
Inscripción en el ángulo superior izquierdo: *S. GRECO*^{vs}
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 171)
Restaurado en 1946
Restaurado en 1963 por D. Manuel López Gil
Restaurado en 1998 por A. Cañaveral Díaz

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de San Pablo el Real; entra en el museo en 1835 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 704).

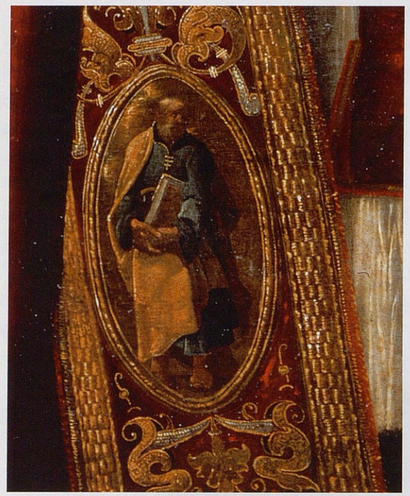


Fig. 1: Detalle de la capa pluvial.

Fig. 2: Jacques II de Gheyn según Karel Van Mander, *Saint Mathias,* grabado.

Fig. 3: Taller de Zurbarán, *San Pedro,* óleo sobre lienzo, 182 x 108 cm. Marchena, Iglesia San Juan Bautista.

San Gregorio I el Grande, figura entre los más ilustres papas de todos los tiempos. Nacido en Roma hacia 540 en una gran familia patricia, fue senador y prefecto de la ciudad antes de entrar en la Orden de San Benito al que veneraba particularmente. Fundó en la ciudad eterna sobre sus propias tierras un monasterio benedictino donde tomó el hábito en 574. Elegido sucesivamente abad, cardinal y después pontífice supremo en 590, desplegó a la cabeza de la Iglesia un afán ilustrado, cuidando la santidad del clero y el mantenimiento de la disciplina eclesiástica. Sus comentarios sobre las Santas Escrituras han ejercido una considerable influencia sobre el pensamiento cristiano. Gran reformador, particularmente en liturgia, nos ha dejado su nombre para el canto llano. Patrón de los eruditos y de los músicos, murió en 604. La Iglesia Latina le honora como uno de sus cuatro grandes Doctores.

Zurbarán representa a San Gregorio en traje contemporáneo sin el más mínimo detalle de la verdadera época del santo: el pueblo poco cultivado debía entender inmediatamente que se trataba de un papa. Sobre la sotana escarlata viste un sobrepelliz finamente plisado pintado con gran precisión. Como suelen llevar los obispos, lleva una estola del mismo rojo oscuro y aterciopelado como su sotana déjándola caer paralelamente. Tocado con la alta tiara pontifical, bonete de tela de oro realzado de tres coronas superpuestas adoptado desde el siglo XIV, aparece vestido con una amplia capa pluvial cerrada con una ancha faja profusamente bordada y guarnecida con una importante pasamanería igualmente bordada en oro.

Este gran galón comporta a izquierda y derecha varios medallones ovales representando santos. Para pintar a San Pedro claramente reconocible en el primer plano a la izquierda (fig. 1), Zurbarán se ha inspirado directamente de un grabado de Jacques II de Gheyn siguiendo un modelo de Karel Van Mander representando a San Matías (fig. 2). El artista conservó esta estampa que le sirvió de nuevo de modelo en 1636 para ejecutar el ciclo de pinturas encargadas para la Iglesia de Marchena (fig. 3). Benito Navarrete

había indicado ya el parentesco de estos dos San Pedro, similitud que se explica mediante el empleo de un mismo modelo grabado, práctica frecuente del taller del artista.

Para recordar la abundancia de los escritos de San Gregorio, Zurbarán le pinta consultando un importante libro abierto horizontalmente. Los guantes pontificiales son del mismo bermellón vivo que el del lomo visible del gran tomo. El joven pintor se entrega aquí a un impresionante ejercicio en la gama de los rojos, que combina con éxito mezclándolos con dorados más o menos fuertes. La combinación de una sobria representación sobre fondo oscuro poniendo el acento en la magnificencia de las vestiduras litúrgicas, constituye un rasgo característico del estilo de Zurbarán.

6. SAN JERÓNIMO

ca 1626-1627
Óleo sobre lienzo, 198 x 125 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 163)
Restaurado en 1982 por J. Rodríguez Rivero

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de San Pablo el Real; entra en el museo en 1835 (*Desamortización* 1840, Inv. 1845, n° 83).

Se conoce relativamente bien la vida del más letrado de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina. Nacido hacia 304 en una familia cristiana en Stridon entre Venecia y Dalmacia, Jerónimo partió pronto hacia Roma para estudiar el griego y el latín. Después, tras su bautismo, se retiró en el desierto de Siria para hacer penitencia y llevar una vida de anacoreta según el modelo de San Pablo Eremita. De vuelta a Roma, fue ordenado sacerdote y se convirtió en el secretario del papa San Dámaso I que le confió la traducción de la Biblia al latín siguiendo los manuscritos hebreos conservados y la versión griega de la *Septante*. Atraído por la solitud eremítica, pasó los treinta y cinco últimos años de su vida en Palestina donde fundó un monasterio y terminó su versión de la Biblia, conocida con el nombre de *Vulgata* y reconocida como versión oficial de la Iglesia por el Concilio de Trento. Murió en Belén en 420 dejando al mundo la curiosa imagen de un gran erudito amigo de un león fiel al santo desde que este último le sacara una espina de una pata.

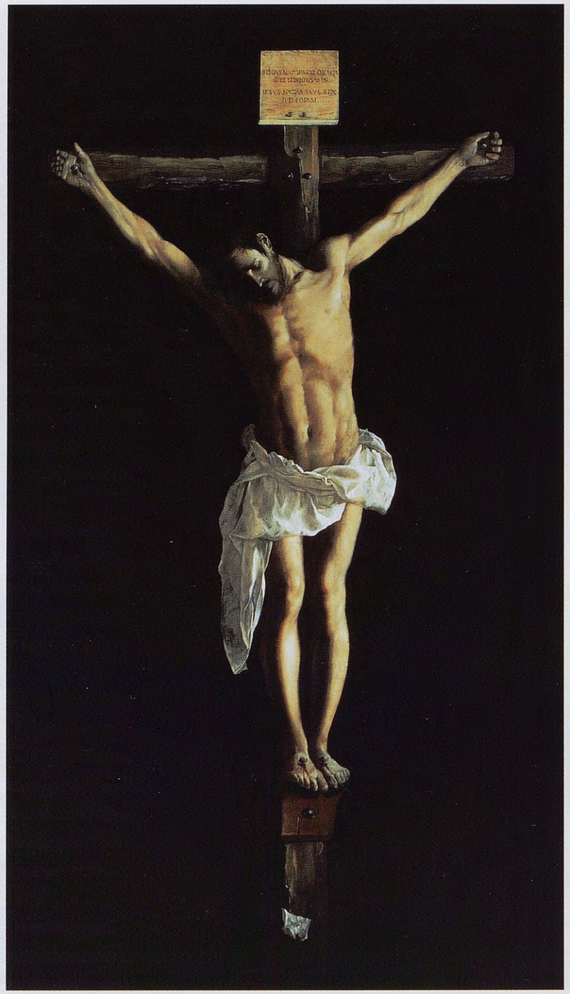
San Jerónimo es el tercer cuadro conservado de la serie de Doctores encargados en 1626 para San Pablo de Sevilla (ver cat. n°s 4 y 5). La tipología de un santo representado de cuerpo entero, de pie sobre un fondo oscuro no suponía ninguna novedad en la pintura sevillana de la época: Pacheco y Roelas la habían ya empleado desde los primeros años del siglo XVII. A pesar de esto, la comparación de los santos de Zurbarán con los pintados por sus predecesores explica el impacto inmediato de estas nuevas realizaciones y el éxito fulminante del joven provinciano ante las comunidades religiosas de la capital andaluza. El pintor extremeño enriquece la fórmula con la intensidad del claroscuro que subraya los rasgos de los rostros, muy humanos y sus siluetas monumentales extremadamente presentes. La ejecución magistral de los bordados, los terciopelos, los ricos brocados y de los finos linos blancos de las suntuosas vestiduras sacerdotales se combina con una sobria observación de la realidad de los seres y de los objetos que caracteriza este poderoso y novedoso estilo que está en el origen de su triunfo.

El santo imponente, de aspecto robusto, se presenta de pie con un gran libro abierto sobre el pecho. Su rostro, curtido por sus largas temporadas en el desierto, luce un espeso bigote y una larga barba entrecana. Su mirada parece dirigida hacia una fuente luminosa situada en el lado superior izquierdo e invisible para el espectador. Lleva un sobrepelliz fruncido de un blanco intenso que contrasta con el rojo bermellón muy vivo de su capelo, de su hábito, de su abrigo y de su muceta cardenalicia. En la parte inferior izquierda de la composición se adivina el león que siempre le acompañaba.

7. CRISTO CRUCIFICADO

1627
Óleo sobre lienzo, 269 x 165 cm
Firmado y fechado en un cartela sobre el pie de la cruz: *Franco Dezurlfa 1627*
Chicago, The Art Institute of Chicago, Robert Alexander Walter Memorial Fund (Inv. 54.15)

PROCEDENCIA: Sevilla, 1627, Convento de San Pablo el Real, oratorio de la sacristía de la iglesia; Sevilla, 1810, Alcázar, sala 7, n° 224; Courson-Monteloup (Francia), Château de Courson, colección



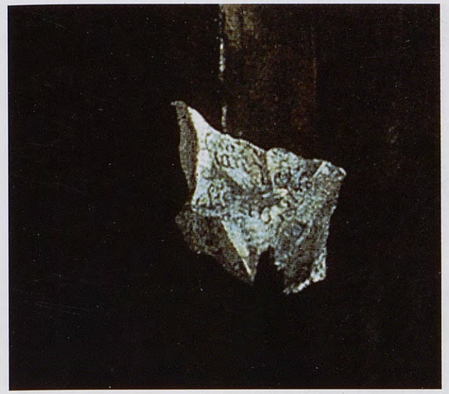


Fig. 1: Detalle de la firma.

general Jean Toussaint Arrighi de Casanova, primer duc de Padoue; regalado en 1876 por el 2º duc de Padoue al padre jesuita Stanislas Du Lac; Canterbury (Inglaterra) o Laval (Francia), 1880, seminario de los jesuitas (?); Jersey (Islas Anglonormandas), colegio de los jesuitas, 1901-1951; Chantilly (Francia), 1951, seminario de los jesuitas; propuesto sin éxito a la Direction des musées de province de France; Basilea (Suiza), 1952, colección A. Frankhauser; comprado en 1954 por el Art Institute de Chicago.

Mientras que residía todavia en Llerena, desarollando en su obrador su actividad de artista, Francisco de Zurbarán pinta como complemento de la serie dominicana de San Pablo un impresionante Crucificado. Firma y fecha en 1627 dicha obra sobre un papelito arrugado pegado en lo bajo del madero de la cruz (fig. 1). Este gran lienzo, en el origen de su celebridad en Sevilla, aparecía detras de una reja en la penumbra del Oratorio de la Sacristía a los contemporaneos que creían estar ante una imagen de talla [Palomino [1724] 1988, p. 275]. En 1629 se alabó esta obra maestra en terminos muy elogiosos y sirvió de argumento al Veinticuatro Suárez a la hora de solicitar el establecimiento definitivo en Sevilla del joven maestro extremeño, eludiendo las exigencias del gremio de los pintores locales.

Para complacer a sus comitentes dominicos, Zurbarán se inspira en el Crucificado con cuatro clavos firmado por Pacheco en 1612. Esta iconografía que recomendaba el pintor teórico, sería concretamente aprobada en 1629 por Fray Vicente Durango, nuevo padre prior de San Pablo el Real. "Acerca de los dos clavos en los pies de Cristo Nuestro Señor digo: que desde que leí antiguos autores, me incliné a dar crédito a esta pintura, por más conforme al original" [Pacheco [1649] 1990, pp. 741-742]. De manera general, la interpretación con los cuatro clavos preconizada por Pacheco obliga a representar las piernas del Señor bien paralelas, lo que convenía mucho mejor a la dignidad del Dios hecho hombre.

Zurbarán pintó aquí un cuerpo desnudo, de perfecta anatomía, poco sangriento y como sosegado después del sumo sacrificio. La sencilla composición se dramatiza sutilmente por la violenta iluminación lateral que subraya los volúmenes esculturales del Crucificado. Su cabeza, de une serena belleza, se inclina sobre el hombro derecho y el paño de pureza se abulta en pliegues quebrados de un deslumbrante blanco matizado de grises, lo que evita la monótona simetría de los Cristos en la Cruz de Pacheco.

Este espléndido ejercicio de formas y de colores, cuidadosamente estudiado para despertar el sentimiento de compasión de los fieles, se proponía también atraer la futura clientela eclesiástica del pintor. Las composiciones sencillas y claras, las figuras monumentales y el espectacular realismo de los personajes pintados por Zurbarán correspondían, sin duda alguna, a las nuevas aspiraciones de los curas y de los monjes deseosos de renovar la decoración de sus templos y conventos según el espiritú reformador postridentino. El éxito de este nuevo enfoque del arte religioso tan acertado con el Crucificado de San Pablo, se confirmó muy pronto con los encargos importantes que afluyeron de parte de casi todas las Órdenes religiosas de Sevilla.

Zurbarán ha conseguido en el Cristo de San Pablo una de las imágenes más potentes de toda su carrera. Primera obra firmada conservada del extremeño, muestra ya la maestria de un gran pintor con pleno dominio de sus faculdades. La desaparición de sus lienzos anteriores a este ciclo dominico impide, des-

graciadamente, conocer cuál fue su estilo juvenil en Llerena. El triunfo del Crucificado de San Pablo se confirma por varias copias, una de las cuales incluía un paisaje [Torres Martín 1964$_1$, p. 87, fig. 3].

La historia de la pintura en el siglo XIX ha sido descubierta hace poco. En 1810, el Cristo crucificado de los Dominicos fue registrado con el nº 224 en el inventario del déposito del Alcázar. Se ignoraba su existencia hasta que reaparecía en 1952 en el mercado de arte en Francia y después Suiza. El propietario que lo vendió en 1954 al museo de Chicago declaró haberlo adquirido en el seminario de los Jesuitas de Chantilly [Milicua 1953, pp. 177-186, repr.]. Según Martín Soria la obra habría sido "regalada por el duque de Alba en 1881" por los padres de la Compañia de Jesús de Canterbury [Soria 1955$_2$, p. 48].

Las investigaciones llevadas a cabo muy recientemente por Martha Wolff, conservadora en el Art Institute de Chicago, dirigiéndose hacia las bibliotecas de la Compañia de Jesús han permitido descubrir que fue el segundo duque de Padoue, quien regaló en 1876 esta esplendida obra al padre jesuita Stanislas Du Lac en agradecimiento por "haber preparado su esposa a morir". Jeannine Baticle encontró el lienzo mencionado en un inventario de las colecciones conservadas en el château de Courson (Ile-de-France) fechable en los años 1860. Dicha colección de pinturas, sobre todo de la escuela española, fue reunida entre 1820 y 1840 por el general Jean Toussaint Arrighi de Casanova, nombrado duc de Padoue por su primo Napoléon I. La finca de Courson pertenecía a su esposa Anne-Rose-Zoé de Montesquiou. El duque viudo restauró el Château de Courson, heredado a la muerte de su mujer a partir de 1820 e instaló allí sus colecciones.

8. SAN SERAPIO

1628
Óleo sobre lienzo, 120,2 x 104 cm
Firmado y fechado sobre una cartela a la derecha: *Fran^{co} de Zurbaran fabt/1628*
Inscripción: *B*[eatus] *Serapius*
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection Fund (Inv. 1951.40)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, sala "*De Profundis*"; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 227 (?); Sevilla, colección Julian Williams, agente consular de Gran Bretaña; Londres, colección Richard Ford, 1832; Londres, venta Rainy, 9 de junio de 1836, lote n° 33, vendido a Sir Montague John Cholmeley (5,10 £); Easton Hall, Grantham (Inglaterra), colección Cholmeley; Nueva York, David Koetser Gallery, 1947; depositado en el Art Institute de Chicago; Wadsworth Atheneum de Hartford, 1951.

Las nuevas orientaciones que llegaron a España con el espíritu de la Reforma Católica postridentina tuvieron, obviamente, importantes consecuencias en las representaciones plásticas encargadas a los artistas. Cada orden religiosa quería presentar su historia, junto a la vida de sus fundadores y miembros como el arquetipo ideal de santidad. Por este motivo los ciclos históricos pintados a partir de 1600 en las dependencias monásticas adquirieron una formidable importancia. Con motivo de la canonización de su fundador San Pedro Nolasco en 1628, el padre comendador Fray Juan Herrera del Convento Casa Grande de la Merced Calzada encargó a Francisco de Zurbarán un ciclo de veintidos pinturas de la vida del fundador (véase cat. n° 14). El joven pintor extremeño no residía en Sevilla todavía, pero ya había pintado entre 1626 y 1627 un importante ciclo de pinturas para los dominicos de San Pablo el Real en la ciudad hispalense. Aunque el *Cristo crucificado*, firmado y fechado en 1627 (cat. n° 7), conservado en la sacristía de dicho convento, impresionó a los sevillanos por su calidad y potente presencia, los Mercedarios sevillanos pidieron seguramente al maestro extremeño un lienzo como prueba de su capacidad para pintar el considerable encargo de imágenes sobre la vida de San Pedro Nolasco que querían. Creemos que el emocionante *San Serapio*, firmado y fechado precisamente en 1628, pudo ser el cuadro que motivó el contrato para la Merced Calzada de Sevilla.

Fig. 1: *San Serapio,* iglesia de Nevoy (Francia).

La originalidad de la Orden fundada por San Pedro Nolasco consistía en el llamado "cuarto voto" que pronunciaban los monjes además de los tradicionales votos de pobreza, castidad y obedencia. Por este peculiar voto "de redención o de sangre", los mercedarios prometían dar su propia vida y se constituían prisioneros para rescatar los cautivos en peligro de perder la fe cuando los torturaban. La Orden de la Merced se enorgullecía de una larga nómina de martirios encabezados precisamente por San Serapio. Serapio Scott nació hacia 1179 en Gran Bretaña o en Irlanda, fue militar y participó en las cruzadas al servicio del rey Ricardo Corazón de Léon. Posteriormente, viajó a España en apoyo de las armadas del rey Alfonso IX de Castilla para luchar contra los musulmanes. Ahí conoció a San Pedro Nolasco y a los Mercedarios e ingresó en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos recientemente fundada. Hizo varios viajes a Africa del Norte para redimir cautivos e intentó sin éxito establecer la Orden en Inglaterra. En fuentes antiguas se pueden encontrar varias versiones diferentes de su martirio acaedido en 1240. Se cuenta que fueron unos piratas franceses que lo golpearon hasta la muerte en Marsella. Para otros cronistas, fue martirizado en Argel de un modo atroz, enrollándole las entrañas en un torno. El relato más seguro, comunmente admitido en el siglo XVII, se encuentra en los primeros anales de la Orden: capturado en Escocia por piratas ingleses, el desgraciado mercedario, tras ser atado por las manos y los pies en dos postes fue apaleado, desmembrado y le arrancaron los intestinos vivo. Para acabar con estos horribles tormentos, le cortaron el cuello a medias para que se le cayera la cabeza [Remón 1618, fols. 165-166]. En el cartucho pintado con toda precisión, el mercedario martirizado aparece sólo como "Beato" (*B. Serapius*). Su culto fue aprobado en 1728 por Benito XIII (1724-1730) y Benito XIV (1740-1758) lo inscribió como "Santo" en el Martirólogo Universal romano en 1743.

Colgado por las manos, muerto ya o expirante, el *San Serapio* de Zurbarán no aparece con las tremendas llagas de su espantoso martirio. Al pintor no le gustó nunca insistir en la representación horrenda de cualquier muerte violenta con sus detalles sangrientos y prefirió esconder el cuerpo del santo martirizado bajo el bellisímo escapulario del hábito blanco de la Merced. Como un Cristo crucificado, la cabeza del ajusticiado recae sobre su hombro derecho con una muy lograda expresión de abandono, de aceptación

y de serenidad. El rostro, seguramente un retrato, no está nada idealizado; al contrario, el modelo es un personaje casi feo con gruesos labios y nariz ancha. Zurbarán consigue aquí reflejar con una rigurosa precisión anatómica y un increíble verismo, al fraile mercedario a punto de morir, con sus ojos cerrados y su boca entreabierta. Llama poderosamente la atención la intensa expresión del humilde martir que ha cumplido por fín su misión terrenal. Sobre la penumbra del fondo muy oscuro destaca, fuertemente iluminada, la portentosa figura del monje que ocupa casi todo el espacio del lienzo. Esta iluminación, de impronta caravaggiesca, recae sobre el santo martirizado, resaltando las calidades táctiles del suntuoso hábito mercedario, atravesado en su centro por el bello escudo rojo y amarillo de la Orden de la Merced. Mediante un increíble dominio de la luz, Zurbarán ha construido una oleada de gruesos pliegues marfileños, en armonía con el dibujo firme, que crea estos volumenes tan típicos del primer periodo de su carrera.

El cuadro fue muy elogiado por los autores antiguos como Ponz y Céan. Este último, lo mismo que Matute en sus *Adiciones y correcciones de D... al tomo IX del Viaje de España...*cuenta: "No se encuentra ya en la Sala *De Profundis*... más que uno de los mártires de Zurbarán que es *San Serapio* colocado frente de la puerta del refectorio con la firma de 1623 [sic]" [Matute 1887, III, p. 377]. Esta capilla mortuaria se utilizaba para exponer los cuerpos de los mercedarios difuntos del convento hasta el momento de ser inhumados. La figura de este protomártir de la Orden era muy adecuada para este lugar. En el inventario publicado por Gómez Ímaz encontramos en la sala n°7 varios "originales de Zurbarán". Los números 227 y 228 representan: "Otro [cuadro] de 1 ¼ de alto y de 1 de ancho S. Serapio/Otro de igual tamaño, un Santo Mercedario" [Gómez Ímaz [1810] 1896, pp. 141-412, n°s 227-228]. El *San Serapio* fue comprado por el vicecónsul inglés Julian Williams, adquiriéndolo en 1832 Richard Ford en Londres. Posteriormente, tras recorrer varias colecciones privadas inglesas y norteamericanas, lo pensó comprar el Art Museum de Chicago y finalmente fue adquirido en 1951 por el Wadsworth Atheneum de Harford donde actualmente se conserva.

Una copia antigua, algo más pequeña (112 x 91 cm) fue regalada por la duquesa de Dalmacia, nuera del mariscal Soult a la Iglesia de Nevoy (Orleans, Francia) en 1850 o 1858 (fig. 1). Olvidado durante más de un siglo, ha sido restaurado en 2002 por Daniel Fremion y permanece en dicha iglesia.

Otra copia de un *Mercedario* de dimensiones similares que perteneció a la colección Soult, también se conserva en dicha iglesia (véase cat. n° 8 bis). No podemos descartar la idea de que el mariscal poseyera los dos lienzos conservados en el Alcázar de Sevilla con los números 227 y 228.

8 bis. BUSTO DE MERCEDARIO (¿SAN CARMELO?)

ca 1628
Óleo sobre lienzo, 68 x 55 cm
Madrid, colección Ruméu de Armas

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, sala "*De Profundis*" (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 228 (?); Madrid, marqués de Casa Argudín; Madrid, colección Ruméu de Armas, por herencia.

Fig. 1: Copia antigua de Zurbarán, *Mercedario (¿El venerable Miguel Gerónimo Carmelo?).* Francia, colección privada.

Fig. 2: Velázquez, *San Juan en Patmos.* Londres, The National Gallery.

Este busto de mercedario se presentó por última vez en la exposición *Zurbarán* de 1953 en Granada. La famosa zurbaranista María Luisa Caturla acertó entonces escribiendo: "Se trata, seguramente, de un fragmento. El mercedario –se le reconoce como tal por la capucha– debía de hallarse sentado: lo indican los levantados hombros. Su gran parecido con el *San Serapio* de Wadsworth Atheneum Hartford Connecticut, hace pensar que puede tratarse del mismo modelo" [Caturla 1953, p. 50]. Hace poco en Francia hemos localizado, en una colección de los herederos del mariscal Soult, una versión de mayores dimensiones (fig. 1) del *Busto de mercedario* de la colección madrileña. La pintura francesa es una copia antigua (¿de finales de XVIII o principios del XIX?), de buena calidad, que muestra efectivamente a un fraile de la Merced, sentado en un sillón frailero, interrumpiendo en la escritura de un grueso infolio abierto. El mercedario alza la cabeza para escuchar a una Virgencita que aparece en lo alto a la derecha. De Zurbarán y de su obrador se conocen dos versiones de cuerpo entero de San Carmelo de parecida iconografía. Ambas llevan la inscripción "S. Carmelo/obispo de Teruel" [Sevilla, Museo de Bellas Artes y Madrid, Iglesia de Santa Bárbara, esta última de mejor calidad] (cat. n° 33).

Soria pensaba que la *Cabeza de mercedario* aquí presentada podía formar pareja con el espléndido *San Serapio* de Hartford (cat. n° 8). En la *Memoria de las pinturas y esculturas* del Convento Casa Grande de la Merced de Sevilla establecido en 1730 por un fraile mercedario, se indicaba en la sala *De Profundis*: "Los dos Mártires –que están uno frente de otro, cerca de la Puerta del Refectorio– son de Francisco de Zurbarán". En 1786 Ponz los vió también allí: "Cerca de la puerta del Refectorio hay dos Santos Mártires de Zurbarán" [Ponz ed. 1972, IX, pp. 106-107]. Sin embargo, en 1800 Ceán Bermúdez menciona sólo el *San Serapio* [Ceán ed. 1965, VI, p. 49].

La aparición de la versión completa del *Padre de la Merced escribiendo* descarta la posibilidad de que hiciera pareja con el *San Serapio* del Wadsworth Atheneum. No obstante sabemos por las fuentes antiguas que acabamos de citar, que Zurbarán pintó numerosos cuadros para todo el Convento Casa Grande de la Merced, quizás a modo compensatorio por el trabajo contratado en 1628 que no llegaría a cumplir (véase cat. n° 14).

Aunque la mayoría de los lienzos de Zurbarán ya no se encontraban en la Casa Grande de la Merced cuando los franceses ocuparon Sevilla, algunas pinturas de tema mercedario fueron recogidas en los Salones del Alcázar en 1810. En el inventario del Alcázar encontramos al lado de un "S. Serapio" de una vara y cuarto "otro de igual tamaño, un Santo Mercedario" [Gómez Ímaz [1810] 1896, n°s 227-228]. Del *Santo Mercedario* "de igual tamaño" inventariado en 1810 no volvemos a

tener referencias, pero podemos suponer que se trata del cuadro conservado en la colección francesa, considerado entonces como un original, de medidas similares al *San Serapio*, y que representa posiblemente al Venerable Jerónimo Carmelo.

El pintor extremeño, domiciliado en 1628-1629 en el propio convento mercedario, utilizó al mismo fraile de físico algo ingrato, para pintar los rasgos del *San Serapio* y del posible *Venerable Carmelo*. Sin embargo, la expresión de ambos santos es muy diferente: *San Serapio* expresa con gran realismo el horror de su martirio, sin recurrir a ninguna violencia sino a través de un total abandono a la divina voluntad. El presente mercedario aparece con el mismo rostro ancho, de rasgos plebeyos, boca abierta y con los ojos alzados al cielo, escuchando casi en éxtasis, a la Virgencita que se puede ver en el lienzo completo. Para representar el gesto de la mano derecha alzada con la pluma de oca, el pintor de Fuente de Cantos pudo inspirarse en el *San Juan en Patmos* de Velázquez (Londres, The National Gallery), entonces conservado en el Convento del Carmen Calzado de Sevilla (fig. 2). El San Juan del joven sevillano también estaba tomado del natural con el rostro de una persona concreta sirviendo de modelo. Pocos años después, en 1631, Zurbarán utiliza de nuevo esta actitud para el Santo Tomás de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, cat. n° 48). La belleza de los amplios pliegues de la copia francesa le acerca al portentoso *San Serapio*, inolvidable imagen que nos ha dejado Zurbarán ya en lo mejor de su arte. Cuando estaba entero el lienzo del mercedario que podemos admirar aquí, debía también resultar impresionante por su imponente hábito blanco de prodigiosa calidad táctil. Su expresión arrobada resulta muy lograda.

Aunque no sea posible saber con certidumbre en que parte de la Casa Grande de la Merced se encontraba, este lienzo con toda probabilidad debió formar parte del conjunto mercedario pintado entre 1628 y 1630 por Zurbarán.

9. MAGNIFICAT ANIMA MEA

ca 1628-1630
Óleo sobre lienzo, 120 x 99 cm
Inscripción en la cartela: *MAGNIFICAT: ANIMAMEA DOMINVM·*
Monograma abajo en el centro: *FZ*
Colección particular

PROCEDENCIA: Sanlúcar de Barrameda, colección José Colón y sus herederos; Barcelona, colección Félix Millet, ca 1946; Barcelona, Raimond Maragale; Barcelona, José Gudiol; propiedad de sus herederos.

Descubierta por Manuel Gómez Moreno en Sanlucar de Barrameda y atribuida a Velázquez. Atribución rechazada, con toda la razón, por Soria que devuelve la obra a Zurbarán e identifica el gradabo posterior de la obra de Martin de Vos publicado por Philippe Galle en Amberes (fig. 1) dentro del *Thesaurus sacrarum historiarum* de Gerhard de Jode (1579-1585). Guinard y López Rey no excluyen esta atribución. Derivado directamente de un grabado flamenco, este cuadro es efectivamente "poco personal" [Guinard 1960, p. 223], pero su relación con ciertas composiciones de Zurbarán, notablemente la *Inmaculada* del Prado, nos parece característica de la juventud del extremeño. El traslamiento de los pliegues, el modelado de las nubes, el dibujo de las manos, la manera muy personal de representar los ojos medio cerrados, cubiertos con una sombra en un especie de mirada interior, se encuentran en las primeras pinturas de Zurbarán.

Fig.1: Philippe Galle según Gerhard de Jode, *Thesaurus sacrarum historiarum*, Amberes, 1579-1585.

10. SAN BUENAVENTURA EN ORACIÓN

ca 1629
Óleo sobre lienzo, 239 x 222 cm
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. n° 696)
Restaurado en 1991-1992 por Gerthilde Sacher

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Buenaventura, 1629; Sevilla, depositado en el Alcázar, sala baja 2, n° 70, 1810; devuelto al convento tras las guerras de la Independencia, 1814-1835 (*Desamortización*); comprado por el barón Taylor para el rey Louis-Philippe a Julian Williams, agente consular de Gran Bretaña en Sevilla, 1836; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 348 (1), n° 358 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 13 de mayo de 1853, n° 206; comprado 68 £ por Grüner para la Gemäldegalerie de Dresde; expuesto desde 1855.

El *San Buenaventura en oración* pertenece, como el cuadro posterior (cat. n° 11), a la soberbia serie pintada por Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán hacia 1629 para la iglesia franciscana del Colegio San Buenaventura de Sevilla. Desde su despojo por los franceses en 1810 la verdadera temática se olvidó por completo y esta obra tuvo varios títulos a lo largo del siglo XIX, hasta su correcta interpretación a finales de dicho siglo. En realidad debería denominarse *San Buenaventura en Viterbo, inspirado por el ángel, para la designación del Papa Gregorio X,* título que utilizó Guinard en sus memorables artículos sobre los conjuntos pintados por Zurbarán [Guinard 1946, I, p. 267]. Como ya hemos publicado anteriormente, los episodios de la vida del Doctor Seráfico fueron escasamente representados [véase Delenda, en Delenda/Navarrete 2005-06, p. 106], por lo cual cuando este cuadro fue almacenado en el depósito de los Reales Alcázares de Sevilla, no se reconoció el hecho histórico y en el inventario de 1810 del Alcázar figura como *San Antonio con el ángel* [Gómez Imaz [1810] 1896, n° 70]. Más tarde, en 1838, en el catálogo de la Galería Española del rey francés Louis-Philippe, así como en el de su venta en Londres en 1853, aparece como *Saint François en méditation* [respectivamente n° 348 (cat. 1838-1848) y n° 206 (venta del 13 de mayo de 1853)]. Estudiando el tema del lienzo en los primeros catálogos de las colecciones de la Real Galería de Dresde, el historiador alemán Julius Hübner pensó que podía representar a *Saint Célestin visité par un ange* [Hübner 1862 y 1876, n° 627]. Esta interpretación no carecía de sentido puesto que San Celestino V (1215-1296), llamado "el Papa Angélico", abdicó de la sede pontificia para retornar a su anterior vida de ermitaño. Se suele representar como un simple monje despojado de los ornamentos papales. En su artículo pionero de 1883 sobre el conjunto de pinturas de la Iglesia de San Buenaventura, Carl Justi dió por fín la justa interpretación del tema [Justi 1883, pp. 156-158, reproducido en grabado]. El asunto tan discutido del lienzo de Dresde aparece correctamente interpretado por su nuevo director, Karl Woermann, téorico y escritor de Arte [Woermann [1887] 1908, p. 85, n° 696], en el catálogo del museo de 1887. Gestoso en 1892 habló del "Santo Doctor rechazando la tiara" y Lefort en 1893 intituló la obra grabada *Saint Bonaventure en prière* (fig. 1). El padre franciscano Kleinschmidt aclaró definitivamente el episodio en 1926 [Kleinschmidt 1926, pp. 10-11, pl. V].

Fig. 1: *Saint Bonaventure en prière,* grabado en Lefort, 1893.

Fig. 2: *La Curación de un diácono enfermo de los nervios,* grabado en Castaldo, *Vida ilustrada de San Cayetano,* Verona, 1619.

En realidad, el cuadro conservado en el museo de Dresde insiste de nuevo sobre el tema de la inspiración divina a lo largo de la vida de San Buenaventura y en particular, sobre el episodio totalmente histórico de la elección del Papa en 1271 después de tres años de sede vacante. La escena reproducida por Zurbarán subraya el papel del Doctor Seráfico en el cónclave más largo de la historia; ya que los cardenales reunidos en Viterbo después de la muerte de Clemente IV en 1268, no conseguían ponerse de acuerdo. Los ciudadanos confinaron "bajo clave" (*clausi cum clave*) a los prelados, racionándoles a pan y agua y destrozando la techumbre del palacio episcopal para que sufrieran las inclemencias del tiempo. La sabiduría y las oraciones del cardenal franciscano fueron claves en la elección del nuevo Papa ["Como no podían ponerse de acuerdo para esta elección, eligieron [los seis cardenales] a una sola voz toda la alternativa en las manos de San Buenaventura", en Guérin 1872, p. 310]. Obligados a tomar una decisión, la comisión de seis cardenales eligió finalmente a Teobaldo Visconti (c. 1210-1276), archidiácono de Lejia y ausente entonces en Palestina. Designado por San Buenaventura, el futuro Beato Gregorio X, compañero

y amigo suyo y de Santo Tomás en la Universidad parisina, fue ordenado y consagrado obispo y después Papa en Roma en marzo de 1272 [*Les Papes. Vingt siècles d'histoire*, Roma, 2002, pp. 90-91].

Para la realización de cuadros de temática tan peculiar, los clientes conventuales daban indicaciones muy pormenorizadas a los pintores lo cual les dejaba poca libertad a la hora de realizar la obra encargada. Sabemos que para componer sus cuadros, Zurbarán se sirvió de modelos grabados posiblemente procurados por los propios monjes cultos quienes le encargaban sus cuadros. El empleo de grabados y estampas como modelos iconográficos para sus composiciones pintadas era la práctica normal de los artistas de la época. En un artículo de 1948, Soria indicó como fuente de inspiración para esta obra un grabado de Theodorus Galle para la *Vita Sancti Norberti* de Var der Sterre (Amberes, 1606) [Soria 1948, p. 254, fig. 6 y 1953, p. 139, fig. 16], pero la relación entre dicho grabado y la pintura parece poco convincente. Según advirtió Benito Navarrete, el pintor utilizó una parte de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Heemskerk para el fondo arquitectónico del cuadro de Dresde [Navarrete 1998, p. 232, fig. 464]. Nuestro pintor pudo inspirarse también en otras vidas de santos grabadas anteriormente, por ejemplo la *Vida ilustrada de San Cayetano* por Juan Bautista Castaldo, C.R., editada en Verona en 1619 con 51 grabados de los cuales no se conocen los autores. La lámina 27 de este último libro representa *La curación de un diácono enfermo de los nervios* (fig. 2). Creemos que Zurbarán se inspiró muy directamente de dicha estampa para componer el *San Buenaventura con el ángel,* pero como siempre, el extremeño insufla a la composición una veracidad muy suya, de una poesía y un recogimiento intensos.

Inspirándose en los lienzos de Herrera el Viejo pintados para la misma iglesia, Zurbarán utiliza una composición geómetrica y sencilla que permite una visión clara de los cuadros colgados en lo alto de los paredes de la nave. A pesar de su sencillez, o quizás merced a ella, el resultado es muy sugestivo. En el lienzo de Dresde, el pintor pone de relieve en el primer plano al santo arrodillado en oración pidiendo la inspiración divina. En lo alto de la diagonal ocupada por el monje, un ángel caravaggiesco aparece en un rompimiento de gloria perfectamente representado. El gesto del celeste mancebo indica, sin duda, que el futuro Papa se encuentra fuera del recinto, en Tierra Santa. La intensidad de expresión de San Buenaventura es una de las más logradas por Zurbarán y será repetida varias veces en su obra posterior. En el recinto donde reza intensamente el santo, la visión celeste de luz dorada con la aparición angélica es la única fuente que ilumina fuertemente el rostro arrobado y las manos juntas del fraile, así como la importante tiara de plata y oro colocada sobre una bandeja de peltre brillante. Este espléndido bodegón se encuentra puesto en evidencia sobre la mesa cubierta por un mantel de un rojo intenso. A la derecha del cuadro, tras una arcada, se encuentran los seis cardenales que van a elegir al futuro Gregorio X. Este grupo de personajes, ajenos como en el cuadro anterior a la escena que succede en el primer plano, parecen discutir entre ellos. Un grueso pilar muy oscuro, situado detrás de la dominante diagonal formada por el franciscano, separa el evento principal del exterior muy iluminado por la luz solar. Del mismo lado, en la parte inferior, aparecen a contraluz tres caballeros vestidos de negro esperando el resultado de la oración de San Buenaventura. La utilización de esta estructura todavía manierista de distribución de los personajes por alturas, aparece aquí más natural, ya barroca, por su sabia imbricación.

La increíble audacia pictórica de las masas de un encarnado deslumbrante –mantel de la izquierda, grupo de cardenales a la derecha– hace destacar el sobrio diálogo entre el santo representado joven a pesar de su edad real, y el ángel adolescente, muy humano. La sabia utilización de una paleta perfectamente lograda de rojos, dorados, grises y pardos, muestra los dotes de colorista de Zurbarán en su época juvenil. La rica tiara papal, con su peculiar brillantez es otra prueba de la extraordinaria capacidad del joven pintor extremeño para expresar los valores táctiles de los objetos que quiere mostrar. Estas cualidades, convierten este lienzo en una de sus obras maestras.

11. SAN BUENAVENTURA Y SANTO TOMÁS DE AQUINO ANTE EL CRUCIFIJO

1629
Óleo sobre lienzo, 226 x 256 cm
Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Fco.ÐZVRBARAN./FAT. 1629.*
Antiguamente Berlín, Kaiser Friedrich Museum (Inv. 404A. Destruido en 1945)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio de San Buenaventura, 1629; Sevilla, depositado en el Alcázar, sala baja 2, n° 65, 1810; París, colección mariscal Soult; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 23 (*El milagro del Crucifijo*); comprado 19.500 FF por Devaux para el museo de Berlín; destruído por la explosión de un bunker donde se había depositado junto con otros cuadros del museo, en abril de 1945 durante los combates que precedieron la caída de Berlín.

Fig. 1: Lámina en color del lienzo, en Grautoff 1928.

Fig. 2: Réveil grabado según Zurbarán, *Saint Bonaventure montrant un crucifix miraculeux,* en Duchesne, *Musée de peinture et de scupture,* París, IV, 1828.

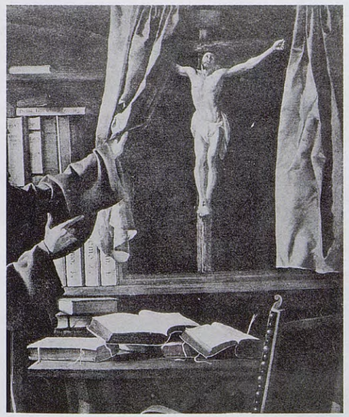


Fig. 3: Detalle del Crucificado.

Este importante cuadro estuvo en el Colegio de San Buenaventura de Sevilla, adornando la parte alta de la única nave de la iglesia junto con otros tres cuadros de Zurbarán, (cat. n°s 10, 12 y 13) y cuatro más, debidos al pincel de Herrera el Viejo. Los ocho lienzos formaban un ciclo sobre San Buenaventura, sabiamente dividido en dos series de cuatro episodios. La cronología de estas dos partes con las escenas de la vida del santo franciscano aparece sumamente clara. Las cuatro pinturas ejecutadas por Herrera entre 1628 y 1629, colgadas en el muro del lado del Evangelio, narran los hechos a menudo legendarios de la niñez o de la juventud de San Buenaventura. La segunda parte del ciclo, constituida por los lienzos pintados por Zurbarán entre 1628 y 1630, estaba emplazada en el muro del lado de la Epístola y describe cuatro hechos históricos procedentes de testimonios oculares coetáneos de la madurez y muerte del santo teólogo franciscano, llamado *Doctor Seráfico*.

Por desgracia para el arte español, este bellísimo lienzo fue destruído al final de la última guerra mundial por un bombardeo en el bunker donde se encontraban los depósitos del museo de Berlín. Bien conocido por varias fotografías en blanco y negro y una en color (fig. 1) y por el grabado a línea hecho en 1828 por Réveil para el *Musée de peinture* comentado por J. Duchesne [Réveil 1828, IV, p. 339], el lienzo aparecía identificado como *Saint Bonaventure montrant un crucifix miraculeux* (*San Buenaventura mostrando un crucifijo milagroso*; fig. 2). En el catálogo de la venta Soult de 1852 el cuadro figura como *Le Miracle du Crucifix* (*El milagro del crucifijo*) y su descripción muestra claramente que no se conocía el verdadero tema de la pintura. En realidad San Buenaventura, por entonces profesor de teología en la Universidad de París, descubre efectivamente un crucifijo y lo presenta a su amigo Santo Tomás de Aquino como única fuente de sabiduría, lo cual corresponde a la principal preocupación del santo teólogo franciscano en sus estudios [en 1883 Carl Justi volvió a descubrir los verdaderos temas de las pinturas. El primero en analizar claramente el programa iconógrafico de la vida de San Buenaventura del colegio sevillano ha sido el franciscano Fray Beda Kleinschmidt en 1926].

Los gruesos libros que se pueden ver en la biblioteca del estudio de San Buenaventura recuerdan como se inspiró de las obras de San Agustín para componer su célebre *Itinerario de la mente hacia Dios*. Mientras los dos amigos están discutiendo, parecen aislarse del grupo de los cuatro franciscanos que conversan a la izquierda, delante de la puerta abierta del escritorio.

La visita amistosa de Santo Tomás de Aquino al *Doctor Seráfico,* en la celda que ocupaba en la Universidad de París, es uno de los temas más difundidos de la vida escasamente representada de San Buenaventura. El famoso Aquinate, amigo y al mismo tiempo rival intelectual de la Orden dominica, profesaba una enorme admiración hacia el téologo franciscano. Deseaba conocer cuál era la fuente de su doctrina espiritual y le preguntó acerca de los libros que tan bien lo habían ilustrado sobre el conocimiento de Dios. Por respuesta, Buenaventura corre unas cortinas al lado de su mesa de trabajo que velaban una espléndida imagen de un *Crucificado* (fig. 3) diciendo: "Mi libro es el Crucifijo; de Él extraigo todo lo que

enseño, predico y escribo" [*Vida de San Buenaventura,* en Guérin 1872, VIII, p. 307]. Ante este discurso silencioso, la actitud modesta de Santo Tomás, un poco inclinado y con los brazos abiertos, expresa su asombro y su admiración.

Zurbarán ha tratado este precioso pasaje biográfico según unos criterios de composición sencillos pero rigurosos y extraordinariamente eficaces a la hora de "leer" la significación de la escena. La figura del teólogo franciscano ocupa casi toda la parte central del lienzo y pone en evidencia el gesto, algo teatral, de su brazo derecho situado, precisamente, en el centro geométrico de la pintura. A la izquierda, un grupo de cuatro frailes, concebido con una gran naturalidad, constituye la primera galería conocida de retratos monásticos realizada por el pintor extremeño. Zurbarán utilizaría, seguramente, como modelos los propios Hermanos Menores de la Observancia que ocupaban el cercano Convento Casa Grande de San Francisco. En dicha galería de notables retratos frailunos, destaca la soberbia cabeza de San Buenaventura así como el dibujo firme de sus bellas manos.

La lámina en color publicada en 1928 por Otto Grautoff auxilia la memoria, recordando el colorido del original perdido [agradecemos a Martine Boussoussou, de la Bibliothèque Forney de París, la copia de tan inestimable documento]. Llama la atención las vivas notas rojizas de los cantos de los libros que descansan abiertos o cerrados sobre la mesa, así como aquellos cuyos lomos se ven en la biblioteca. Estos llevan los siguientes letreros, uno "OPERA DIVI. IERONIMI" y tres "AGUSTINI OPERE". La cantidad de libros conservados en la celda del franciscano pone de manifiesto la importancia de sus estudios, junto con la meditación de la Pasión de Cristo y suponía un modelo ejemplar para los novicios estudiantes del nuevo Colegio de San Buenaventura.

Las cortinillas descorridas para dejar ver el Crucifijo tenían a la derecha unos reflejos verdes y rosáceos, mientras que a la izquierda aparecen de un tono gris azulado. Salvo el contrastado hábito blanco y negro del visitante dominico, los tonos del lienzo eran grises, pardos o nogareños. El *Cristo Crucificado* protagonista importante de la escena se parece a ciertos *crucificados* de la obra juvenil de Zurbarán (cat. n°s 22 y 23): clavado con tres clavos, la cabeza ligeramente inclinada e iluminada de una violenta claridad invisible situada a la izquierda del espectador. La cruz, hecha de dos maderos sin labrar, pretende producir el efecto de una imagen de bulto [véase Delenda-Garraín 1998]. "Zurbarán recibió esta tradición de rigor formal, heredera de la estatuaria, y con ella la de alta espiritualidad de Montañés. Apostamos que los monjes de San Buenaventura debieron preferir ver honrar a su patrón por el pincel grave de Zurbarán, dando a los santos personajes esta presencia mística que era requerida por el espiritú religioso de entonces, más bien que por la brocha extravagante de Herrera", como apuntó juiciosamente Martínez Ripoll en 1976 [Martínez Ripoll 1976, pp. 98-100].

12. SAN BUENAVENTURA EN EL CONCILIO DE LYON

ca 1629
Óleo sobre lienzo, 240 x 220 cm
Detrás, sobre el bastidor, sello de cera bastante borrado del mariscal Soult, duque de Dalmacia
París, Musée du Louvre (Inv. M.I.204)
Restaurado en 1940 por Edgar Aillet

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio de San Buenaventura, 1629, nave, lado de la Epístola; depósito del Alcázar, 1810, sala n° 2, n° 69; París, colección mariscal Soult, 1812-1849; Bruselas, depositado en casa del conde de Grimberghe, 1849-1852, Inv. n° 43; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 22, pujado hasta 19.500 FF, retirado; colección indivisa de los herederos del mariscal Soult, 1852-1858; cedido por los herederos del mariscal Soult en julio de 1858 con otros cuatro cuadros para pagar una deuda de 300.000 FF al Estado (estimado 25.000 FF); llevado al Musée Impérial el 12 de octubre de 1858; Musée du Louvre, département des Peintures.

Como el cuadro siguiente (cat. n °13), este lienzo pertenece a las colecciones del museo del Louvre, así como otras dos composiciones de Herrera el Viejo del mismo importante ciclo pictórico sobre la vida de San Buenaventura. Actualmente presentados en las salas de pintura española de dicho museo parisino, los cuatro grandes lienzos representan la mitad de la excepcional serie encargada para la iglesia del Colegio San Buenaventura de Sevilla. Estas obras sirven para dar una idea de cómo debía impresionar a los visitantes este conjunto del primer naturalismo en la ciudad hispalense. Cada cuadro cuenta con sus cualidades propias, pero está concebido por ambos pintores en relación con los otros de la serie hagiográfica. Tampoco debemos olvidar la conexión del ciclo con el resto del complejo programa decorativo de las bóvedas de la iglesia franciscana, todavía visible en la iglesia sevillana [véase Martínez Ripoll 1976]. Los Hermanos Menores Observantes querían dejar constancia en su colegio no sólo de los episodios relevantes del Doctor Seráfico, sino también de la autoridad intelectual de su Orden.

El episodio representado aquí magistralmente por Zurbarán se conoció bajo varios títulos en el siglo XIX y no fue correctamente interpretado hasta principios del siglo XX. Cuando estuvo almacenado en el Alcázar de Sevilla fue incluido en el inventario de 1810 como *Un Concilio* [Gómez Imaz [1810] 1896, n°69]. En el catálogo establecido por Duchesne con grabados de Réveil sobre las pinturas conservadas en Europa figura curiosamente en la colección Soult como *Saint Pierre Nolasque et Saint Raymond de Pégnafort* (fig. 1) [Duchesne 1833, XIV, n° 957], confundiéndolo con el ciclo contemporáneo de la Merced Calzada. En 1883, Justi estudiando los lienzos de la serie reconoció la figura de San Buenaventura, sin embargo interpretó la escena como un Capítulo de los franciscanos del cual el santo fue ministro general desde 1257. Estos errores de identificación se repitieron en los catálogos del Louvre, así como en la literatura artística hasta que Matrod explicó el tema exacto del lienzo cuyo título completo sería *San Buenaventura en el Concilio de Lyon debatiendo con los enviados del Emperador Paleógo* [Matrod 1922, p. 164].

El Beato Gregorio X, que por consejo de San Buenaventura fue elevado al ponticado (véase cat. n° 10), le nombró cardenal en 1273 y le consagró obispo el mismo año. El Papa retuvo a su amigo franciscano para preparar el XIV Concilio Ecuménico de Lyon (1274) en el que el Doctor Seráfico dirigió los debates con los prelados orientales. Con su sabiduría y dulzura proverbiales, San Buenaventura consiguió que firmaran su unión con la Iglesia de Occidente. En el lienzo del Louvre, San Buenaventura aparece sentado, discutiendo en el puesto de honor: sin embargo, no se puede tratar de una sesión del Concilio, ya que estaría presidida por el Papa. La escena encargada a Zurbarán representa una de las reuniones preparatorias con los embajadores griegos. El 24 de junio acudieron a Lyon los representantes del emperador bizantino, Miguel Paleógo, y trás difíciles discusiones, en la sesión IV del 6 de julio, se proclamó la unión. Aunque sincera, esta unión fue poco duradera [Hefele 1914, VI, pp. 159-172].

Para los dos espléndidos lienzos conservados ahora en el museo del Louvre, el pintor de Fuente de Cantos va a utilizar otra vez modelos grabados ajenos a su propia sensibilidad, transformándolos en inolvidables composiciones que siguen impresionando al público moderno. Como hemos visto, el primer cuadro pone de relieve el papel de conciliador del Doctor Seráfico. El origen de esta composición muy lograda procede, seguramente, de uno o de varios grabados. Soria encontró elementos muy parecidos en una estampa grabada por Theodorus Galle en 1605 que representa a *San Noberto en el Concilio de Fritzlar* [Soria 1948, pp. 253 y

Fig. 1: Réveil grabado según Zurbarán, *Saint Pierre Nolasque et Saint Raymond de Pégnafort* en Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture,* París, XIV, 1833.

Fig. 2: *Vida de San Ignacio*, Roma, 1606, grabado, lám. 64.

Fig. 3: Herrera el Viejo, *El Ingreso de San Buenaventura en la Orden franciscana*, ca 1628. Madrid, Museo Nacional del Prado.

1953, n° 26]. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las vidas ilustradas de santos incluyen escenas similares. El grabado de Tempesta de la *Vida de San Bernardo* [1587, lámina 35] ofrece una composición muy semejante, el gesto del Papa es idéntico, así como la presencia de los monjes del primer plano. A esto hay que añadir un idéntico modo de representar las arquitecturas, que se superponen sobre las cabezas de los personajes. También la lámina 64 de la *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes* (fig. 2) se puede relacionar con este cuadro de Zurbarán por su tema, la disposición de los clérigos y la distribución de las masas. Por supuesto, no sabemos cuáles fueron los modelos que los franciscanos proporcionaron al artista pero podemos admirar como el extremeño maneja estas fuentes. El uso de grabados como ejemplos previos está intimamente ligado a la libertad creativa de los pintores [Moreno 1997, p. 42]. Un personalísimo maestro como Francisco de Zurbarán era capaz de representar todas las figuras que creaba como en un hermético aislamiento, lo cual caracteriza a sus religiosos. Mejor que ningún pintor de su época en Sevilla, el joven pintor supo captar las necesidades espirituales de la Iglesia renovada por la profunda Reforma católica. Sus pinturas formaron parte de la llamada *Propaganda Fidei* después del Concilio de Trento que dio lugar a la pintura barroca católica [en 1633 el colegio franciscano de Sevilla pasó a depender de la congregación romana de *Propaganda Fidei* (Martínez Ripoll 1976, p. 11)].

La composición es muy sencilla, con su habitual juego de diagonales y triángulos que diferencian cada parte del cuadro. La escena se desenvuelve en un espacio interior como en el lienzo de Herrera colocado en frente del de Zurbarán en la iglesia: *El ingreso de San Buenaventura en la Orden franciscana* (Madrid, Museo Nacional del Prado), de muy similar composición (fig. 3). Las dos importantes siluetas de los eclesiásticos vestidos de gris, enmarcan la escena pintada por el extremeño con una monumentalidad claramente barroca. En la parte superior izquierda, el espacio se abre hacia un entorno urbano arquitectónico inspirado por las estampas antes aludidas. Llama también la atención el uso del plinto coronado por un potente fuste, tantas veces repetido ulteriormente por el maestro.

Según Justi, el cuadro del Louvre se inspira de la extraordinaria galeria de retratos frailunos de la citada pintura herreriana. Zurbarán representa el Doctor Seráfico rodeado de prelados colocados en linea oblícua como los franciscanos del cuadro de Herrera. Las posturas y expresiones de los asistentes, muy variadas (barbudos, calvos y canosos, discutiendo o atentos) están pintadas con el verismo y la dignidad característicos de los retratos zurbaranescos. El pintor de Fuente de Cantos logra perfectamente este soberbio conjunto de personajes individualizados en torno a la bellísima figura de San Buenaventura. Éste aparece representado con un rostro muy joven de acuerdo con los prototipos iconográficos de los grabados que ilustraban las Crónicas franciscanas. Lleva el hábito de su Orden, visible bajo el delicado roquete blanco y la muceta roja. Como muestra de su condición de cardenal, la birreta encarnada se presenta con la forma reducida que fue adoptada a finales del siglo XVI. En el colorido destacan bermellones y carmines sobre grises y pardos. Otro punto sumamente zurbaranesco es el peculiar lenguaje gestual de los protagonistas del evento aquí reproducido.

13. EXPOSICIÓN DEL CUERPO DE SAN BUENAVENTURA

ca 1629
Óleo sobre lienzo, 245 x 220 cm
París, Musée du Louvre (Inv. M.I.205)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio de San Buenaventura, 1629, nave, lado de la Epístola; depósito del Alcázar, 1810, sala n° 2, n° 64; París, colección mariscal Soult, 1812-1849; Bruselas, depositado en casa del conde de Grimberghe, 1849-1852, Inv. n° 45; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 24, pujado hasta 5.000 FF, retirado; colección indivisa de los herederos del mariscal Soult, 1852-1858; cedido por los herederos del mariscal Soult en julio de 1858 con otros cuatro cuadros para pagar una deuda de 300.000 FF al Estado (estimado 20.000 FF); atribuído al Musée Impérial el 12 de octubre de 1858; Musée du Louvre, département des Peintures.

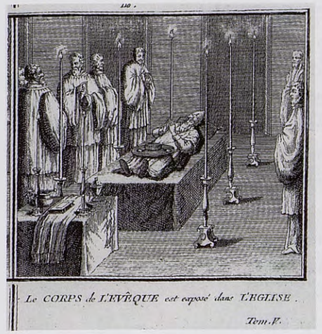


Fig. 1: Bernard Picart, *Funerales de un obispo*, grabado, 1723.

Fig. 2: Francisco Pacheco, *Funerales de San Alberto*, 1612. Pontevedra, Museo de Bellas Artes.

El último lienzo pintado por Zurbarán para la iglesia del colegio franciscano, representa la *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* después de su muerte, acaecida el 4 de julio de 1274, al día siguiente de la cuarta sesión del Concilio de Lyon, remate glorioso de una vida consagrada a la unidad en la Iglesia y dentro de su propia Orden religiosa. Agotado por el exceso de trabajo producido por los debates con los griegos disidentes, San Buenaventura se vió aquejado por una enfermedad fulminante y murió de repente, contando sólo 53 años. El propio Papa Gregorio X le administró el sacramento de la extremaunción, asistió a sus funerales y mandó –caso único en la historia– que los sacerdotes del mundo entero dijeran una misa por su alma [Hefele 1914, VI, pp. 178-180]. El tema concreto del cuadro, sin duda impuesto a Zurbarán por sus comitentes franciscanos, no representa la muerte de cualquier fraile, sino la evocación solemne de las exequias de un obispo. A la muerte del eximio Doctor Seráfico, los frailes "Cordeliers", Hermanos Menores de Lyon, trasladaron el cadáver a su convento de la ciudad donde fue expuesto en la Sala De Profundis según el ceremonial de la liturgia romana para los funerales de un prelado.

En el depósito del Alcázar, la temática del lienzo fue correctamente interpretada como *San Buenaventura difunto* [Gómez Imaz [1810] 1896, n° 64] pero en la colección Soult y hasta su correcta interpretación por Justi en 1883 y más completa por Kleinschmidt en 1926, el cuadro aparece en diversos catálogos como *Los funerales de un obispo*. Ya hemos comentado que los hechos legendarios o históricos de la vida de San Buenaventura fueron escasamente representados en el siglo XIX. Sin embargo, los historiadores que vieron el cuadro podrían reconocer sin duda alguna la representación de las solemnes exequias de un obispo de la Iglesia Católica (fig. 1).

Zurbarán pintó a San Buenaventura muerto, colocado en diagonal sobre unas parihuelas cubiertas de un riquísimo broçado. Lleva los atributos de su rango de obispo y de cardenal. Las vestiduras litúrgicas del prelado difunto son de la época contemporánea al artista: la blanca casulla romana, la mitra y los guantes igualmente inmaculados. A sus pies está dispuesto el rojo capelo cardinalicio. Rodean el suntuoso ataúd los franciscanos del Monasterio de Lyon donde fue amortajado el santo al día de su muerte. A la izquierda del cuadro conversan varios eminentes personajes del concilio que asistieron casí todos a los funerales. El Papa Gregorio X se dirige al rey Don Jaime I de Aragón, único soberano que asistió al concilio, aunque había regresado a España un mes antes. El anciano obispo con mitra que aparece detrás del Papa, debe ser el dominico Pedro de Tarantasia, cardenal de Ostia y arzobispo de Lyon, encargado de celebrar la misa del funeral y de pronunciar la oración funebre.

Para componer el último lienzo del ciclo bonaventuriano, *La exposición del cuerpo de San Buenaventura después de su muerte acaecida durante el Concilio de Lyon,* Zurbarán utiliza y transforma de nuevo varias fuentes grabadas. El tema del homenaje rendido a un monje difunto aparece en los grabados de Theodorus Galle para la *Vida de S. Noberti* (Amberes, 1605) [Delenda 1988_3, pp. 118-120, fig. 2], pero el pintor pudo inspirarse también de la estampa del Tránsito de la Virgen, *Transitus Matris Dei*, lámina 150, firmada por H. Wierix de las *Adnotaciones...* del jesuita Nadal como apuntó Pérez Guillen. Este autor subrayó la utilización didáctica de este libro como normativa pictórica en el mundo sevillano del siglo XVII [Pérez

Guillen 1989, n° 213, pp. 151-154, fig. 2]. En cualquier caso, la monumentalidad de la composición, la severa agrupación de los personajes y la fuerza de ejecución de los cuadros de Zurbarán para la Iglesia San Buenaventura resultan realmente personales y asombrosas. Si comparamos el lienzo del Louvre con los *Funerales de San Alberto* pintadas en 1612 por Pacheco (fig. 2), el extremeño se muestra ya en estas obras como el más moderno y atrevido pintor monacal del momento en Sevilla, soberbio interprete de la vida monástica de su tiempo y al mismo tiempo, cercano a nuestra sensibilidad moderna [véase Ressort 2002, p. 208].

El espacio interno de esta escena, muy oscuro, aparece como un lugar vacio. Una fuente de luz invisible, fuertemente caravaggiesca, lo ilumina intensamente y pone en relieve la blanca diagonal formada por el cuerpo del difunto rodeado por dieciseís personajes masculinos en muy diversas actitudes. Emergen de la sombra profunda una galeria de figuras o de rostros individualizados o expresivos como pocas veces se volverá a repetir en la obra de Zurbarán. Existe así mismo, una gran variedad en las vestiduras: la suntuosidad y la magnificencia del atuendo del monarca y del pontifice, responden al encendido paño dorado del mantel del catafalco y se oponen a la sobriedad de los hábitos marrones y grises de los frailes. El rostro del difunto, de un color grisaceo, parece tallado en madera y refleja de un modo portentoso la serenidad del santo ante la muerte.

Muy curiosamente, en el centro geométrico del lienzo, llama la atención un fraile casi trivial, cuya mueca y gesto de la mano en la cabeza resultan extraños. Único personaje "herreriano", se opone a la oportuna galeria de retratos de grave seriedad. Al contrario, el joven monje arrodillado a la derecha, ensimismado en la oración, anticipa los numerosos *San Francisco* que pintará Zurbarán a lo largo de su carrera. El volumen de los personajes agrupados de dos en dos equilibra perfectamente la composición mientras la factura en planos anchos se aparenta a los demás lienzos del conjunto.

La confrontación entre los cuadros de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán en la iglesia franciscana no puede exprimirse en términos de rivalidad como lo concebimos hoy en día. Las comparaciones entre las obras de uno y otro pintor fueron en general negativas para Herrera, olvidándose que el sevillano fue un excelente intérprete del encargo de los frailes observantes. Martínez Ripoll insistió, con mucha razón en la innegable influencia del sevillano sobre el extremeño: "por otro lado la penetración retratística demostrada por Zurbarán en los cuadros de su serie procede de los Herrera sin duda, aunque aquél ennoblezca e idealice a los personajes y supere en espiritualidad sentida al pintor sevillano" [Martínez Ripoll 1976, p. 96]. El pintor de Fuente de Cantos que en estos mismos años se está instalando en Sevilla con su obrador llerenense, sin haberse sometido al exámen del gremio, tenía mucho interés en realizar una obra maestra en San Buenaventura porque Herrera estaba considerado entonces como el pintor más inventivo de la ciudad hispalense en los años 1626-1630.

Los cuadros del sevillano, pintados con un camafeo de pardos y castaños, resultan de una veracidad sobrecogedora. Sin embargo su pasión por la realidad es también una aspiración fundamental en el arte de Zurbarán. En los lienzos del extremeño del Louvre las figuras –probablemente retratos de los frailes y de las personalidades ligadas con el nuevo colegio– están agrupados como en una galería de personajes con un maravilloso estudio de sus emociones y gestos. La fuerza expresiva, el intenso realismo de los rostros combinada con la perfecta plasmación de las texturas de los ropajes, están subrayados por una iluminación de impronta caravaggiesca. El ciclo de San Buenaventura del cual podemos hoy en día admirar en el museo del Louvre dos obras de cada maestro, constituye sin duda la cima del primer naturalismo en Sevilla.

14. SALIDA DE SAN PEDRO NOLASCO PARA BARCELONA

ca 1628-1629
Óleo sobre lienzo, 171 x 212 cm
México, D.F., Museo Franz Mayer

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 397 (1), n° 407 (4); Londres, venta Christie's, 20 de mayo de 1853, n° 415, comprado por Drax (35£); Londres, colección Sawbridge Erle Drax; Londres, venta Christie's, 10 de mayo de 1935, n° 153, comprado por Seligmann (252£); Nueva York, colección Seligmann, 1935; Nueva York, colección William Randolph Hearst; Nueva York, International Studio Art Corporation; Dallas, colección coronel Stewart, 1944; México, D.F., colección Franz Mayer, 1959; México, D.F., Academia de San Carlos, 1964; México, D.F., Museo Franz Mayer.

Fray Alonso Remón, en su *Historia de la Merced,* narra que los Mercedarios tomaron una casa y un hospicio en Sevilla, cerca de la Iglesia Mayor, en 1248 [Remón 1618, fols. 74v.-75, 169 y 173-174]. El edificio se reformó arquitectónicamente, de 1602 a 1612, dada la importancia religiosa, social y económica de la Merced. Retablos, esculturas y lienzos de los más afamados artistas enriquecieron los muros de la iglesia y del nuevo convento. Una *Memoria de la Pintura y Escultura,* redactada en 1730 por un monje de la Merced Descalza de Sevilla, describe el admirable patrimonio artístico mercedario [véase Vázquez [1730] 1998, pp. 191-208].

El 29 de agosto de 1628, Zurbarán, residente todavía en Llerena, había firmado un importante contrato con el Padre Comendador de la Casa Grande Nuestra Señora de la Merced. El pintor se comprometía a realizar 22 cuadros de dos varas de alto y de dos varas y medio de largo para el segundo claustro o Claustro de los Bojes. Dichos lienzos debían representar varios episodios de la vida del fundador Pedro Nolasco, que fue precisamente canonizado por vía de culto inmemorial un mes después de firmar este contrato, el 30 de septiembre de 1628. En 1724 Palomino citó la serie de Zurbarán para el Claustro de los Bojes [Palomino [1724] 1988, pp. 274-275], pero este primer testimonio no ofrece ninguna información sobre el número de pinturas. Tampoco la encontramos en la *Memoria* de 1730. En 1780 Ponz vió sólo quince cuadros [Ponz ed. 1972, IX, pp. 106-107], los mismos que también cita Arana de Valflora en 1789 [Arana 1789, p. 42]. Sin embargo, Ceán Bermúdez en 1800 [Ceán ed. 1965, VI, p. 49] y Matute [Matute 1887, III, p. 376] mencionan únicamente doce lienzos. Todos estos historiadores observaron una gran participación del obrador del maestro en estas obras. Actualmente sólo se conservan once, sólo seis son de la mano de Zurbarán, entre los cuales el lienzo conservado en el museo Franz Mayer de México.

Como bien apuntó en 1975 Santiago Sebastián: "La interpretación de un cuadro debe empezar por una lectura correcta de lo representado a un nivel literal" [Sebastián 1975, p. 84]. Pero no fué el caso de esta pintura hasta que el mismo Sebastián la puso en relación con los grabados que los Padres mercedarios encargaron a Jusepe Martínez con motivo de su canonización [*ibidem*, p. 83 (reproduce el lienzo de México y el grabado)]. Anteriormente a 1975 ningun autor la había identificado correctamente. Palomino admiró el lienzo sin reconocer su tema: "*En el dicho sitio* [el claustro segundo de la Merced Calzada] *tiene un cuadro, que llaman el de la Perra, donde tiene hecha una tan al natural, que se teme, no embista a los que la miran; y allí mismo está una figura de un mancebo con unas mangas de lama, o tela de plata, que cualquiera conoce de qué tela son*" [Palomino [1724] 1988, p. 278]. En el siglo XIX se llamó "*El milagro de la campana*". Soria acertó más creyendo que era "*San Pedro Nolasco con tres nobles*", mientras que Guinard quiso ver "*El descubrimiento de la Virgen del Puig*". En todo caso no se pusó en duda que formara parte del conjunto consagrado a San Pedro Nolasco colgado en los muros del Claustro Chico de la Merced Calzada.

Este episodio de la adolescencia del futuro fundador, está sacado de la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, publicada en 1618 por Fray Alonso Remón. Por suerte, se han conservado dos grabados de este asunto que llevan el número 2 en la *Vida de San Pedro Nolasco* en estampas. La primera, grabada por Johann Friedrich Greuter (1590-1662), muestra al futuro santo abandonando su capa en las manos de tres caballeros muy jóvenes que tratan de detenerle (fig. 1). Para este lienzo, verosímilmente Zurbarán se ha inspirado en una estampa copiada de la primera al trasluz, de tal manera que las composiciones salieron invertidas en la segunda serie grabada por Cornelius Cobrador con las leyendas en castellano. El texto al pie de la ilustración

Fig. 1: Johann Friedrich Greuter, *El joven San Pedro Nolasco abandona su ciudad natal contagiada de la herejía*, en la *Vida de san Pedro Nolasco*, grabado.

Fig. 2: Cornelius Cobrador, según Jusepe Martínez, *Salida de San Pedro Nolasco para Barcelona*, grabado. Colección particular.

Fig. 3: Otto Vaenius, *Amphion y Zetho*, grabado, emblema XXIV del *Theatro moral de la vida humana*, Amberes, 1607.

explica el suceso: "*Siendo de edad de 15 años se mostro acerrimo defensor de la fe contra los Albigensis/mas Viendo el poco fruto que hazia se fue a Barcelona*" (fig. 2). El cuadro se refiere a la huida de su ciudad natal (que se creía entonces al sur de Francia) de Pedro Nolasco al ver que no conseguía fruto de su lucha contra los herejes albigenses. La inscripción recoge el texto de Fray Alonso Remón que añadía: "*sin bastar los ruegos y persuasiones de muchos caballeros mozos, amigos y deudos suyos, a quien el demonio traía ciegos con aquel engaño*" [Remón 1618, fol. 39]. El lema del grabado, en latín en las dos versiones, está sacado de la carta a Tito: "*Al herético, amonéstalo hasta dos veces y luego apartate de él*" (Tit 3, 10) y conviene perfectamente. Elena Manrique ha demostrado la función de dicho "lema" [Manrique 2000, pp. 128-133], lección propia de la literaturia emblemática y su importancia para ayudar en la composición de lugar tan apreciada por los religiosos cultos.

El lienzo está en pésimo estado, por lo cual no se pueden apreciar sus calidades táctiles que tanto gustaron a Palomino. Por otra parte se nota la intervención de una mano menos diestra que la del maestro en los tres jovenes caballeros que tratan de impedir la salida del futuro santo. El perro del primer plano, que impresionó a Palomino por su realismo, aparece probablemente como atributo de la fidelidad, ya que el adolescente se muestra fiel a su fe. Es imposible afirmar que "Zurbarán realiza una copia casi literal del dibujo de Jusepe Martínez" [Fernández Rojas 2000, p. 124]: muy al contrario, el pintor se aprovechó inteligentemente de la composición, sin prescindir del castillo del fondo –que recordaba el origen noble de Pedro Nolasco– lo mismo que repite la pose del compañero del primer plano. En general se ajustó al grabado, sin embargo para el santo adolescente, no utilizó la fuente grabada de Otto Vaenius (fig. 3) empleada por el propio Jusepe Martínez como modelo [Navarrete 1995, pp. 59-60]. Resulta revelador del modo de trabajar de los artistas de aquel siglo, el hecho que el pintor aragonés utilizará, él también, fuentes ajenas para componer su *Vida de San Pedro Nolasco*.

El juego de luces y sombras corresponde a esta primera etapa de Zurbarán y se hace muy sutil en el soberbio paisaje, donde el pintor muestra ya sus dotes de paisajista. El pintor de Fuente de Cantos consigue desarollar los temas religiosos con una sobriedad poco común en su época. Aquí utiliza este primer paisaje remarcable para ambientar el tema principal. El acontecimiento se desarolla en la parte más elevada de una sierra que aparece a la derecha con varios macizos pétreos y una típica arboleda de perfil redondeado, donde alternan los verdes grisaseos claros y los tonos oscuros. La poderosa perspectiva está acentuada por el valle del río que aparece en la parte baja. Las construcciones del pequeño caserío del valle, así como del castillo medieval del fondo, están pintadas con mucha ligereza. La importancia que el paisaje ocupa en las *Fuerzas de Hércules* de 1634 (cat. nos 74-83), no se puede explicar sin esta preocupación anterior por los efectos paisajísticos.

15. APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN PEDRO NOLASCO

ca 1628-1630
Óleo sobre lienzo, 165 x 204 cm
Monograma casi ilegible abajo en el centro
Colección privada
Restaurado en París por Jan Stefan Hortman en 2008-2009

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; Cádiz, colección Juan de la C. Lavalle (?); colección particular.

Entre los cuadros que hace poco han vuelto a reaparecer, nos llama especialmente la atención una *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*, perteneciente al ciclo de la vida del fundador de la orden de la Merced y destinado al claustro de Bojes del Convento de la Merced Calzada en Sevilla. Desgraciadamente, no fue posible conseguir el préstamo de este gran lienzo (fig. 1) para la exposición de Sevilla en 1998, en donde se le hubiera cotejado con los cuadros de la misma serie propiedad del Prado, presentados en el marco de la antigua Casa Grande de la Merced para la cual se pintaron. El lienzo ha sido restaurado

Fig. 1: Cuadro antes de restauración.

Fig. 2: Mantel del soporte.

Fig. 3: Obrador de Zurbarán, *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco.* España, colección privada.

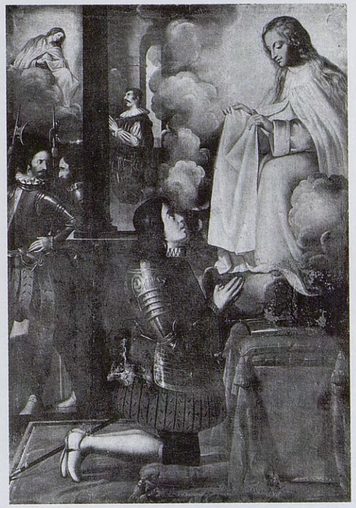


Fig. 4: Cristóbal de Acevedo, *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco.* Murcia, Convento de la Merced.

magistralmente por Jan Stefan Ortmann [véase su texto en Delenda 2009, p. 29] con motivo de su presentación en Maastricht. Esta cuidadosa restauración ha revelado las inegables calidades de esta obra, pintada sobre un hermoso lienzo de damasco (fig. 2), uno de los más interesantes hallazgos recientes de la pintura de Zurbarán.

Podemos imaginar que su propio sobrino Sebastián de Zurbarán, que precisamente hace profesión en el Convento de la Merced de Sevilla en 1630 a los 17 años, hubiera servido de modelo para el pintor. El joven San Pedro Nolasco, vestido de pardo manto holgado con gruesos pliegues, tiene los mismos rasgos

del modelo ya utilizado para representar al joven fundador de la orden de la Merced en la *Aparición de San Pedro crucificado a San Pedro Nolasco* del Prado. Como siempre, Zurbarán resulta excelentísimo en sus representaciones de éxtasis juveniles.

No se ha conservado el sexto grabado de la serie de la *Vida de San Pedro Nolasco en estampas*, razón por la cual no sabemos si Zurbarán se inspiró en él para componer este episodio importante para la fundación de la Orden de la Merced. En el cuadernillo manuscrito conservado en Sevilla, aparece la sentencia latina alusiva al tema: "*Suadeo tibi emere a ma aurum probatum et vestimentis albis induaris*" Ap. 3. ("Te aconsejo que me compres oro acrisolado con el fuego [...] y vestidos blancos" Ap. 3, 18). Se describe así el grabado: "*La Sma. Virgen aparece al Santo y le da el hábito de la Orden, y el Santo lo recibe de rodillas. A lo lejos, un Rey en un lecho. En otro plano, S. Raimundo en oración. Ambos reciben la misma revelación*". En la parte inferior y fuera del recuadro de la estampa, otro texto, en latín alude a la fecha de 1218, y procura la fuente literaria que sirvió de base para la representación gráfica [Delgado 1956, p. 277]. Aquí se trata de la bula de canonización (1601) de San Raimundo de Peñafort cuya participación en la fundación de la Orden Mercedaria, dedicada principalmente a los secuestrados por los mahometanos o turcos, era discutida sobre todo por los propios Mercedarios que preferían dejarle sólo a Pedro Nolasco la gloria de haber fundado la Orden bajo la inspiración de la Virgen [Dossat 1978, pp. 375-376]. Probablemente Fray Juan de Herrera encargaría a Zurbarán solamente la aparición de la Virgen con el hábito de la Orden, visión que ocurrió el 2 de agosto de 1218. El padre mercedario Nadal Gaver describe así el acontecimiento: "Se le apareció la Virgen María, vestida de blanco y un escudo en el pecho y le dijo: Es voluntad de mi santísimo Hijo y mía que fundes en el mundo una Orden que en mi honor deberá llamarse *Orden de la Virgen María de la Merced de la redención de cautivos*. El hábito será blanco en honor de mi pureza, en el pecho llevará una cruz roja en recuerdo de mi Hijo y el escudo del Rey a que sirves" [Fray Nadal Gaver, *Speculum fratrum ordinis beatissimae Virginis Mariae de Mercede redemptoris captivorum*, ed. Valladolid, 1533]. El rey aludido es Don Jaime I el Conquistador de Aragón quien ayudo la Orden a establecerse.

Como de costumbre, el pintor sigue escrupulosamente la fuente literaria que le impusieron para componer su cuadro. Por la ventana abierta de la derecha, el cielo de un azul muy oscuro manifiesta que se trata de un episodio nocturno. El futuro santo, arrodillado, viste una ampulosa capa de un pardo grisáceo. El modelo del joven caballero es el mismo personaje que sirvió para la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco* del Prado (cat. n° 16), pero más mancebo. Con sus manos juntos en ferviente oración, su rostro de perfil dirigido hacia la Virgen, se parece al *San Buenaventura* del museo de Dresde (cat. n° 10), obra contemporánea. Zurbarán lográ siempre con éxito estas representaciones de hombres jóvenes arrobados. El tema de la entrega del hábito, tan importante para la Orden, será repetido en el obrador de Zurbarán para el Convento de San José de la Merced Descalza (fig. 3). En fechas similares, hacia 1630, el Convento de la Merced de Murcia encargó el mismo tema a Cristóbal de Acevedo (fig. 4).

De mismo modo que en la *Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco* del Prado (cat. n° 16), la visión se encuentra en la parte izquierda del lienzo. María, acompañada por cuatro ángeles músicos, está sentada en una nube luminosa que da luz a la escena. Los nubarrones encima de los cuales reposa, así como su nimbo circular de diferentes tonos de oro, dejan aparecer cabecitas de angelotes, pintados con mucha delicadeza. Detrás de la Virgen aparece la cabeza y el busto drapeado de amarillo de dos criaturas celestes cantando. Un ángel vestido de una túnica rosa muy pálida, toca el arpa en el primer plano, mientras que otro, situado entre María y Pedro Nolasco vestido de un azul muy sutil le acompaña con un laúd. Las figuras de la Reina de los Cielos y de sus acompañantes alados anuncian la *Visión del Beato Alonso Rodriguez* de la Academia de San Fernando (cat. n° 46).

16. APARICIÓN DEL APÓSTOL SAN PEDRO A SAN PEDRO NOLASCO

1629
Óleo sobre lienzo, 179 x 223 cm
Firmado abajo en el centro: ***FRANCISCVS.ÐZVRBARN/FACIEBAT. I629***
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1237)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Casa Grande de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; vendido al deán Manuel López Cepero antes de 1810; cedido por él a Fernando VII en 1821 a cambio de varias pinturas de las colecciones reales; Madrid, pasa de la Colección Real al Museo Nacional del Prado.

Las antiguas biografías de San Pedro Nolasco (h.1180-1249?) fundador de la Orden Mercedaria, cuentan la visión que tuvo de San Pedro crucificado. Este episodio, pintado por Zurbarán y conservado en el Prado, había sido anteriormente representado en la *Historia de San Pedro Nolasco en estampas*, grabada en 1627 sobre dibujos de Jusepe Martínez (fig. 1). El santo fundador tenía gran devoción al Apóstol San Pedro, su ilustre patrón y aunque deseaba ardientemente ir a Roma para venerar su

sepulcro, sus ocupaciones se lo impedían. El apóstol se le apareció en sueños durante tres noches consecutivas, consolándole por no haber podido realizar el viaje. La tercera noche, mientras Pedro Nolasco oraba de rodillas, el apóstol se le apareció crucificado, cabeza abajo, y le aconsejó que no saliera de España donde estaba realizando una meritoria labor. Diciéndole: "*Ecce venio ad te, quia tu ad me venire non potes*" [Natal Gaver, 1445].

No hay duda que Zurbarán había visto la sorprendente composición oblicua de Jusepe Martínez, pero San Pedro Nolasco está representado aquí mucho más joven, según las descripciones que aparecen en la mayoría de sus biografías. Es muy probable que el artista recibiera instrucciones específicas del Reverendo Padre Comendador de la Merced Calzada Fray Juan de Hererra, que seguramente le había facilitado los grabados como modelos. Podemos suponer que la estampa utilizada por el pintor sería la de Cornelius Cobrador, donde los dos santos aparecen en el mismo sentido que en el cuadro, y no la que grabó Juan Federico Greuter. En ambas estampas la sentencia latina superior se refiere a la visión de Santa Inés sacada de su oficio. La leyenda inferior cita como referencia a Nadal Gaver y la descripción de la imagen se refiere más bien al texto de Remón [1618, I, fol. 690] que responde exactamente al dibujo de Jusepe Martínez. Basándose en esta fuente iconográfica, Zurbarán interpreta de una manera peculiar e inconfundible la visión sobrenatural.

El cuerpo desnudo del apóstol de rigurosa precisión anatómica, va ceñido por un paño de pureza de un blanco deslumbrante mientras que su rostro, verdadero retrato naturalista de un anciano, refleja en su expresión la intensa tensión de su postura. El resplandor de la aparición envuelta en una nube dorada ilumina la parte derecha del cuadro donde está arrodillado el joven mercedario con los brazos abiertos como un orante. Para representar a San Pedro Nolasco, el pintor utilizó el mismo modelo que él de la *Fundación de la Orden de la Merced*, posiblemente su sobrino Sebastián de Zurbarán. La inmensa capa marfileña con sus ricos pliegues doblados, destaca sobre un fondo oscuro y neutro. Por primera vez en su joven carrera sevillana, Zurbarán se confronta con mucho realismo al tema de una visión. La simplicidad de la composición en linea diagonal, la supresión de toda referencia espacial y la monumentalidad de las figuras de los santos, crean un ambiente intemporal perfectamente logrado.

Fig. 1: Johann Friedrich Greuter, *La Aparición del Apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco*. Madrid, Biblioteca Nacional.

Fig. 2: Le Grand según Zurbarán, *La Aparición del Apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco*, en *Colección litográfica de cuadros del rey de España/el señor Don Fernando Séptimo*, Madrid, III, 1826.

Los dos lienzos que hoy podemos admirar en el Prado, seguramente los mejores del ciclo con el cuadro recién descubierto (cat. n° 15), se entendían seguramente mejor cuando todavía se encontraban en el lugar para el que fueron pintados. No sabemos en qué fecha exacta salieron del Convento de la Merced Calzada, pero cuando las tropas francesas entraron en Sevilla en febrero de 1810, los lienzos del Claustro Chico ya no estaban en el convento. Poco antes de esa fecha, el canónigo Manuel López Cepero había adquirido ya numerosos zurbaranes de dicho convento. Este hombre, de gran gusto y cultura, futuro Deán de la catedral, reunió en su propia casa una magnífica colección que contaba con más de mil cuadros. En 1821, el Deán cedió al rey los dos lienzos de la Merced a cambio de varias pinturas y de la colección de Fernando VII pasaron al Museo Nacional del Prado [García Felguera/Portus, 2003, p. 118]. Ambos aparecen grabados por Le Grand en la *Colección litográfica de cuadros del rey de España/el señor Don Fernando Séptimo Tomo Tercero* publicado bajo la dirección de José de Madrazo en 1826-1837 (fig. 2).

17. VISIÓN DE SAN PEDRO NOLASCO

ca 1628-1630
Óleo sobre lienzo, 179 x 223cm
Monograma abajo a la derecha: *Fco de Z. F.*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1236)
Restaurado en noviembre-diciembre 1976

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Casa Grande de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; vendido al deán Manuel López Cepero antes de 1810; cedido por él a Fernando VII en 1821 a cambio de varias pinturas de las colecciones reales; Madrid, pasa de la Colección Real al Museo Nacional del Prado.

Por desgracia, no se ha conservado el grabado nº 14 que corresponde a la *Visión de San Pedro Nolasco*, pero si tenemos el lema en latín "*Notas mihi fecisti vias tuas adimplebis me laetitia cum vultu tuo*" P.S. 15". (*Me enseñarás la senda de la vida, me llenarás de gozo mostrandome tu rostro. Ps 16(15), 11*). Símbolo del reino definitivo de Dios como la ciudad santa o la nueva Jerusalén que desciende del cielo (Ap. 21, 2), esta visión debió consolar al santo en sus inquietudes espirituales. La descripción que acompañaba la imagen desgraciadamente perdida, corresponde al lienzo del Prado aunque se advierten algunas leves diferencias que trataremos de explicar más adelante: "*El santo con un libro en la mano mira al cielo abierto y en el cielo una ciudad con muchas puertas y varias calles por las que va gente diversa*". Al pie de la estampa figuraba una inscripción latina indicando la fuente literaria de este episodio de la vida de San Pedro Nolasco: "*Hist. Gen. Lib. 2 cap. 12*". Se trata de la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* publicada en Madrid por Fray Alonso Remón en 1618 y varias veces citada en el cuadernillo de la Universidad de Sevilla.

Fig. 1: Le Grand según Zurbarán, *La Visión de San Pedro Nolasco*, en *Colección litográfica de cuadros del rey de España/el señor Don Fernando Séptimo*, Madrid, III, 1826.

El futuro santo andaba agobiado con apremiantes dudas sobre su vocación y el porvenir de la Orden que había fundado a principios del siglo XIII con Fray Raimondo de Peñafort para la redención de los cautivos. "*Hasta que vino a quedarse...como en éxtasis o sueño profundo*", vió "*una ciudad hermosísima*"... "*sus murallas, cercavan y rodeavan las claras corrientes de un rio hermosísimo y profundo... y sobre este rio estaban labrados hermosísimos puentes que venían a rematarse en los umbrales de las puertas de la misma ciudad que eran muchas en numero; y por ellas le pareció que veia entrar diversidad de gentes, vestidos de diversos colores...*" y oyó una voz que decia "*Esta es aquella ciudad santa de la Ierusalem... pero tiene muchas puertas la ciudad*" [Remón 1618, II, lib. 2, fol. 7]. Con esta visión, el santo entendió que Dios le manifestaba su voluntad de seguir con su obra de caridad y abandona la tentación de retirarse del mundo. En las antiguas crónicas de la Orden, aparece dos veces más la visión de la Jerusalén celeste, mostrándole que el camino más seguro de entre los que conducen a las puertas del cielo es precisamente la caridad.

Cuando el 13 de mayo de 1853 se reabrió al público el Museo Nacional del Prado tras un año de cierre parcial por obras, de Zurbarán sólo se podía admirar en el "salón de la Reina Isabel", la *Visión de San Pedro Nolasco*, prueba del constante éxito de esta pintura desde su entrada en el Museo Nacional.

El lienzo pintado por el extremeño resulta de una evidente sencillez compositiva, cimentada en un simple juego de diagonales y de triángulos que articulan el espacio donde las dos figuras, el santo y el ángel, aparecen recortadas sobre un fondo semioscuro. San Pedro Nolasco, con los rasgos de un varón de edad madura, se queda arrobado, como dormido en su celda monacal mientras lee un grueso libro abierto en la simple mesa que vemos con una perspectiva invertida, característica de las primeras obras de Zurbarán. La profundidad del espacio está simplemente sugerida por las lineas oblicuas de la mesa y de la silla de costillas, dispuesta en paralelo a dicha mesa y como ella, representada en escorzo.

El santo, arrodillado en éxtasis, se mantiene en equilibrio merced a su brazo apoyado en la mesa y a su mano sosteniendo su mejilla. Esta actitud no se pinta así por casualidad: desde la Edad Media este

gesto significa precisamente el *sueño* y la *revelación divina*. Zurbarán lo empleará siempre para indicar la meditación. San Pedro Nolasco viste el amplio hábito blanco de la Orden de la Merced que cae en gruesos pliegues sobre un suelo indefinido. Está iluminado desde atrás y la mitad de su cuerpo permanece en la penumbra. Como en el resto de la serie, Zurbarán consigue una gran variedad de tonalidades blancas que fueron admiradas desde que se pintó la obra.

El rostro del santo fundador parece ser, en efecto, un verdadero retrato de algún monje del convento, tal vez el mismo padre Comendador Fray Juan de Herrera. La luz dorada que emana de la visión de la Jerusalén Celeste ilumina el interior de la celda y amortigua la densa penumbra. La figura del santo destaca a contraluz mientras un espléndido ángel mancebo recibe la luz de frente. Al igual que el santo dormido, la silueta del mensajero divino se recorta en un simple triángulo, aunque en este caso más alargado. La juvenil aparición, representada como un adolecente de carne y hueso, viste una largísima túnica de un exquisito color rosado y un ligero manto de un azul refinado. El suave cromatismo del vestuario angélico contribuye a crear una atmosfera de paz y sosiego muy diferente de la irrupción barroca del San Pedro apóstol crucificado en el cuadro compañero. El mensajero celeste no aparece en los textos antiguos sobre las visiones de San Pedro Nolasco, pero la figura confiere un equilibro al cuadro como narrador de la escena. Su amplio gesto de la mano derecha señala precisamente en el cielo la aparición de la Jerusalén celeste tal y como la describe el padre Remón en su *Historia de la Merced*. Indudablemente, Zurbarán supo crear unos santos profundamente humanos, simples mortales, en estado de gracia, cuyos rostros humildes reflejan con simplicidad un intenso sentimiento religioso sin recurrir al expresionismo barroco. A la hora de fundir el mundo sobrenatural con el mundo humano, el pintor extremeño alcanza una maestría que pocos artistas lograron. Por eso se convirtió, en la Sevilla del segundo cuarto del siglo XVII, en el mejor intérprete de la Reforma católica inspirada por el Concilio de Trento [Delenda 1988$_3$, pp. 117-126]. Con su sincero y sencillo realismo logró el objetivo de sus mecenas: que el milagro se volviera inteligible para toda clase de público, del más humilde hasta el más culto.

Fue también grabado por Le Grand en la *Colección litográfica de cuadros del rey de España / el señor Don Fernando Séptimo Tomo Tercero* publicado bajo la dirección de José de Madrazo en 1826-1837 (fig. 1).

18. DESCUBRIMIENTO DE LA VIRGEN DEL PUIG

1630
Óleo sobre lienzo, 164 x 208 cm
Firmado: ***FRAN^co ÐZVRB*[AN]** ***FATI 1630***
Cincinnati, Cincinnati Art Museum (Inv. n° 1917-58)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 398 (1), n° 408 (4); Londres, venta Christie's, 20 de mayo de 1853, n° 416 comprado por William W. Pearce (65£); Londres, venta *Pearce*, 23 de abril de 1872, n° 500 comprado por Myers (79£); Londres, venta Charles Crews, 1-2 de julio de 1915, n° 232 comprado por Sulley & Co. (294£); Londres, colección A. J. Sulley & Co, 1915-1917.; donado al Art Museum de Cincinnati por Miss Mary Hanna, Mr y Mrs Charles P. Taft y Stevenson Scott, 1917.

Fig. 1: Detalle con el relieve de la Virgen.

Fig. 2: Zambrano (?), *San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco.* Sevilla, Catedral.

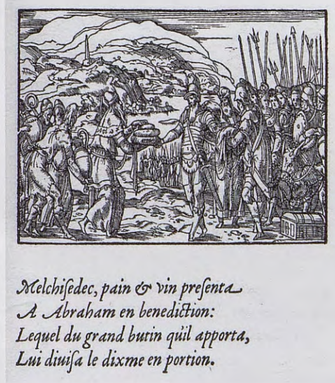


Fig. 3: Bernard Salomon, en Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, 1553.

No se reconoció el verdadero tema de esta pintura hasta 1929: en el catálogo de la Galería de Louis-Philippe (1838-1848) así como en el de su venta en Londres de 1853 se titulaba la *Leyenda de la campana*. También se había relacionado con la *Salida de San Pedro Nolasco para Barcelona* (cat. n° 14) que tampoco había sido identificado correctamente. Fue Fray Guillermo Vázquez, O. de M., quien descubrió y publicó en el periódico *La Merced* del 15 de agosto de 1929 el verdadero tema del lienzo, comprobando que pertenecía al ciclo encargado a Zurbarán para el claustro de los Bojes de la Merced Calzada de Sevilla.

Entre su fundación en 1218, o más probablemente en 1223, y 1317, la Orden de Nuestra Señora de la Merced conservó principalmente un carácter militar y laico. Así San Pedro Nolasco acompañó al rey de Aragón, Jaime I el Conquistador, en la conquista de Valencia contra los moros (1238). El milagro representado por Zurbarán tuvo lugar poco antes de la toma de la ciudad, profetizada por el fundador de la Merced al rey. El Puig, colina coronada por una ciudadela mora, era la llave de Valencia. Un sábado por la noche, los centinelas de guardia en el castillo de Puig (o de Puche), vieron siete luces caer del cielo y enterrarse en el suelo, en el actual emplazamiento del convento mercedario de Nuestra Señora del Puig. El fenómeno se reprodujo tres veces. Alertado, San Pedro Nolasco se dio cuenta de que estas luces eran estrellas e hizo cavar el suelo en el mismo sitio donde cayeron. Entonces descubrieron una enorme campana, muy antigua, sobre la que aparecían grabadas las imágenes de los santos apóstoles Pedro, Pablo y Santiago. Bajo esta campana estaba enterrado un relieve de piedra representando una Virgen con el Niño (fig. 1) [Remón 1618, lib. II, fol. 62]. La leyenda cuenta que la imagen había sido esculpida por los ángeles sobre la piedra de la tumba de la Virgen en Jerusalén y llevada a Puig por los monjes benedictinos que fundaron allí un convento a la caída del imperio romano. Escondida por los Godos durante la invasión musulmana para evitar su profanación, se apareció a los cristianos en el momento de la Reconquista.

Zurbarán representa el hallazgo del relieve de la Virgen en presencia de Jaime I de pie con su bastón de mando y de San Pedro Nolasco, manos cruzadas, revestido con la capa de lana blanca de la Orden. El rey viste una armadura azulada a la usanza del siglo XVI. De la misma época son los calzones que dejan descubiertas las piernas del monarca, calzadas de color pajizo y con ligas. De este modo añadiéndole una ligera lechuguilla se afana Zurbarán en representar una indumentaria que evidentemente no es histórica pero quiere representar una época remota. Después de este milagro el rey de Aragón, muy devoto al culto de la Virgen María, mandó construir un rico e importante monasterio, el Puig de Santa María que regaló a los Mercedarios.

Entre las dos figuras principales, asoma el precioso retrato de un paje adolescente. Soria lo cree retrato del hijo de Zurbarán, Juan que tenía entonces diez años. En medio de la pintura se abre una vista azulada, como la armadura, con el castillo del Puig fortificado. Del otro lado, un nutrido número de caballeros forma un grupo movido que contrasta con la rígida verticalidad del santo en pie, con su amplio manto de gruesos pliegues trazados con las larguísimas pinceladas tan peculiares

del pintor. El blanco marfileño del hábito es de una luminosidad deslumbrante. Los guerreros visten colores variados y opuestos bermellones y verdes, rosados y amarillos. Los escorzos de las cabezas y de los brazos recuerdan las *Exequias de San Buenaventura* del Museo del Louvre, pintadas en la misma época. El campesino, o el caballero, que ha excavado para extraer la campana, muestra arrodillado, al monarca y al santo la sagrada imagen, abocetada sobre una piedra rectangular. Zurbarán pintó aquí una impresionante galería de retratos repartidos en dos grupos algo rígidos, con una composición geométrica iluminada por una luz crepuscular.

Con esta obra el comitente quería subrayar el papel de la Merced en la reconquista de Valencia, y su vinculación con la corona de Aragón, representada por el rey Jaime I el Conquistador, cofundador y protector de la nueva Orden de la Merced, así como el carácter de devoción mariana muy presente en dicha orden. Nos encontramos aquí con una representación sin ningún precedente iconográfico: la serie grabada en 1627 según los dibujos de Jusepe Martínez, incluía una estampa [nº 18] desaparecida, cuya descripción mostraba la caída de las estrellas y a San Pedro Nolasco preparándose para cavar la tierra. No representa Zurbarán este episodio como está descrito en el manuscrito de la Biblioteca universitaria de Sevilla y podemos suponer que Fray Juan de Herrera no procuró al pintor la lámina nº 18 para representar dicha escena. Sin embargo, otra imagen de la vida grabada de San Pedro Nolasco también perdida, pudo inspirar la pintura de *El descubrimiento de la Virgen del Puig*, así como dos otros cuadros de la serie cuya composición es muy parecida: la *Rendición de Sevilla* (cat. nº 19) y también otra pero invertida, la del lienzo de *San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced*, atribuida con probabilidad a Zambrano, y conservada en la catedral de Sevilla (fig. 2). Por el cuadernillo manuscrito antes aludido, conocemos la descripción de la estampa nº 17 que representaba *San Pedro Nolasco en la conquista de Valencia*: "Un ejército de soldados conquistando una ciudad. Uno de los soldados es el rey. El santo y el monje de San Bernardo, obispo puesto en oración hacia la ciudad, las manos elevadas al cielo y un gran esplendor sobre él". Esta es la única estampa que representa un episodio bélico en la serie grabada, pero Zurbarán podía conocer fácilmente varias *Biblias* grabadas a finales del siglo XVI como la de Bernard Salomon (1553) o Etienne Delaume. En ambos libros de grabados, las láminas que representan *Abraham y Melquisedec* (fig. 3) presentan cierta afinidad iconográfica con las obras que realizará Zurbarán y su obrador para la serie de la vida de San Pedro Nolasco.

19. RENDICIÓN DE SEVILLA

1629
Óleo sobre lienzo, 160 x 207,8 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho: ***F CO ĐZURBARAN 1629***
Eccleston (Gran Bretaña), colección duque de Westminster
Restaurado en 2000

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; Madrid, Palacio de Godoy (antiguo Convento de Doña María de Aragón), 1803, confiscado a Godoy entre 1808 y 1813; París, colección Guillaume Guillon-Lethière; París, venta Lethière, 24 de noviembre de 1829, nº 72; Saigton Grange, Clester, colección duque de Westminster; Eccleston, colección duque de Westminster.

Fig. 1: Pedro Antonio Vidal, *Felipe III*, 1617. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 2: Fecha después de restauración.

Fig. 3: Francisco Pacheco, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634. Sevilla, Catedral.

Fig. 4: Pedro Roldán, *San Fernando*, 1671. Sevilla, Catedral.

La Merced, en su calidad de orden militar, participó en la Reconquista no sólo al lado de Jaime I de Aragón protector de los Mercedarios sino también junto a Fernando III de Castilla y Léon el Santo (canonizado en 1671), quien poco a poco iba recuperando el sur de España. Tras la rendición de Córdoba en 1236, Fernando conquistó Jaen y el reino de Murcia. Después se decidió a conquistar Sevilla, cuyas murallas parecían inexpugnables con los medios de que podía disponer, de manera que no tuvo más remedio que optar por el asedio para tomar la poderosa ciudad por medio del hambre. Consiguió arrebatársela a los moros después de dieciseis meses de sitio junto con Jaime I de Aragón que iba acompañado de Pedro Nolasco y de frailes y caballeros mercedarios. Las tropas cristianas entraron en la ciudad el 22 de diciembre de 1248 [Salmerón 1646, p. 37]. En el cuadro que estudiamos ahora Zurbarán representa el momento en que el gobernador moro de Sevilla Achacaf, entrega de rodillas, las llaves de la ciudad a Fernando III ataviado con media armadura y traje de la época de Felipe III en la postura clásica del retrato real, apoyado en el bastón de mando (fig. 1). A la derecha del Rey de Castilla aparecen tres caballeros de los cuales, el del centro pertenece a Orden de la Merced, ya que lleva colgado en una cadena sobre su armadura el escudo mercedario. En sus hábitos blancos los monjes llevaban las mismas armas, otorgadas por Jaime I y por el obispo de Barcelona el día de la fundación de la Orden. A la izquierda del Rey vemos a San Pedro Nolasco, caracterizado como un anciano pues moriría al año siguiente. Está flanqueado por otro fraile mercedario y un dominico, recordando los estrechos lazos existentes entre las dos órdenes y el inquebrantable apoyo de San Raimundo de Peñafort, que fue Maestre General de la Orden de los Predicadores y es considerado por los Dominicos como cofundador de los Mercedarios. Detrás del vencido principe moro aparece el estandarte de Fernando III, en el que se perciben las armas de sus reinos: las torres de Castilla y los leones de Léon. Al fondo se ve el campamento de los sitiadores, al pie de las murallas de Sevilla dominada por la Giralda.

Un cuadro de la misma serie, atribuido a un asistente de Zurbarán, que se encuentra ahora en la catedral de Sevilla, completa la historia de la conquista de la ciudad hispalense. En dicho cuadro aparece Fernando entregando a Pedro Nolasco una estatua de la Virgen destinada al monasterio mercedario fundado en Sevilla poco después de su rendición. El fundador de la Orden está arrodillado, rodeado por los

monjes y caballeros mercedarios. Este escena, contada por Alonso Remón [lib. II, fol. 74] tiene lugar en el campamento cristiano. Ambos lienzos de la serie de la vida de San Pedro Nolasco muestran la voluntad por parte de los Mercedarios, de crear una imagen devocional justificando la fundación de la Casa Grande de la Merced Calzada en Sevilla por el propio San Fernando. Insiste también en la relación de la Orden con la monarquía desde tiempos remotos.

Como en los otros episodios históricos de la vida de San Pedro Nolasco que han llegado a nuestros días, no hay intención de rigor histórico. Las figuras, vestidas a la moda de la España de Felipe III, pretenden actualizar la escena animando a los espectadores a imitar la vida ejemplar que tienen delante, mostrando sin embargo que no se trata de una escena contemporánea. La formación de estas imágenes modernas por jóvenes artistas tutelados por los intelectuales mercedarios, parece muy adecuada para los monasterios como centros didácticos con un evidente sentido de exaltación de la Orden en estos tiempos de Reforma tridentina. La procendencia de este lienzo resulta muy interesante: adquirido por Godoy al Convento Casa Grande de la Merced hacia 1803, resurge en 1829 cuando el pintor francés Guillaume Guillon-Lethière lo vende en París. Precisamente en 1804 Lucien Bonaparte había llevado a España a este pintor para constituirse una galería de pinturas españolas. Lethière también aprovecharía la oportunidad para encontrar cuadros importantes para su propia colección. Desde 1839 el lienzo es propiedad de los duques de Westminster [Rose 2001, pp. 124-125]. López Rey, quien dio a conocer esta obra en 1965, propuso relacionarla con el conjunto de Zurbarán para la Merced. Pero, como la obra llevaba entonces la fecha de 1634, resultaba excesivamente tarde para pertenecer al ciclo. Su restauración en 2000 ha permitido leer la correcta fecha de 1629 (fig. 2) con lo cual no hay duda de que forma parte del ciclo [agradecemos a Jeannine Baticle esta información]. Zurbarán no pudo inspirarse en el lienzo del mismo tema de Pacheco de 1634 (fig. 3) como se ha venido repitiendo. Al contrario, el viejo maestro de Velázquez utilizaría el modelo proporcionado por Zurbarán. Años más tarde en 1671 cuando se canonizó a Fernando III, el mismo modelo pintado por el extremeño fue utilizado para la bellísima imagen del rey santo de Pedro Roldán (fig. 4).

Aunque la rendición de Sevilla se sitúa al final de la vida de San Pedro Nolasco, Zurbarán lo pinta anteriormente al cuadro de Cincinnati firmado en 1630 y relacionado con la toma de Valencia diez años antes. Esto evidencia que el artista y sus asistentes no seguían la cronología de la vida de San Pedro Nolasco para componer la serie: la cantidad de cuadros encargados era tan importante que el obrador debía trabajar al mismo tiempo en las diferentes composiciones. Se puede advertir que pese a estar firmada por el propio maestro, seguramente estaría ayudado en su tarea por sus oficiales.

El tema del sitio de Sevilla no aparece en los dibujos de Jusepe Martínez relacionados con la vida grabada de San Pedro Nolasco. Para componer esta escena con muchos personajes, Zurbarán inventa una composición muy parecida a la que usaría para la *Entrega de la Virgen del Puig al rey Jaime I* (cat. n° 18). El monarca, los caballeros y los monjes de pie se presentan como una serie de retratos muy individualizados cuyo friso se rompe por la inclusión de un hombre arrodillado. El moro Achacaf va acompañado por dos sirvientes, uno de ellos lleva un bello manto y un turbante, ambos de color rojo. Llama poderosamente la atención el dorado esplendor del manto de brocado del príncipe vencido con sus gruesos pliegues. Su rostro rojizo y bigotudo que podría ser un verdadero retrato, lleva un tocado de un sútil rosa, con un turbante blanco rayado de oro de sorprendente efecto.

La luz procedente de la izquierda está distribuida uniformemente por toda la composición, realzando los brillos de las armaduras azuladas, de los riquísimos trajes del rey y del gobernador y del blanco marfileño del hábito mercedario.

20. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1628-1630
Óleo sobre lienzo, 127 x 89 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 2992)

PROCEDENCIA: Sevilla, doña Celia Méndez marquesa viuda de la Puebla de Ovando, fundadora del Convento de las Esclavas Concepcionistas del Sagrado Corazón; Sevilla, Convento de las Esclavas Concepcionistas del Sagrado Corazón; comprada por el Ministerio de Educación de Madrid, Museo Nacional del Prado, 1956.

Fig. 1: Alonso Villegas Selvago, *La Purísima*, grabado en *Flos Sanctorum*, 1589.

Fig. 2: Hieronymus Wierix, *Inmaculada Concepción*, grabado.

Desde la Edad Media, España andaba muy por delante de los demás países católicos en la defensa del dogma de la Inmaculada. Mientras corrían los años de aprendizaje de Zurbarán en Sevilla (1614-1617), la capital andaluza se entregaba a un ingente culto mariano que no podía sino impresionar profundamente al joven extremeño. La ciudad entera se dedicó entonces a defender y honrar al "glorioso privilegio" de la Virgen María contribuyendo así a la creación de la nueva imagen de la *Purísima*. Es decir, la transcripción en un lienzo de un concepto puro: el dogma de la concepción inmaculada de María, tan entrañable para el pueblo sevillano, dos siglos y medio antes de su proclamación oficial por el Papa (1854) [Delenda 1984, pp. 239-240; cat. exp. Sevilla 2004].

La elaboración iconográfica del tema se había realizado poco a poco a lo largo del siglo XVI en base a la visión apocalíptica de San Juan de "una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza "(Ap 12, 1), rodeada de los símbolos marianos sacados de las *Letanías de la Virgen de Loreto*, cuya forma definitiva se estableció en 1576. El prototipo iconográfico más completo apareció al mismo tiempo en Francia y en España hacia 1500, a modo de xilografías publicadas durante todo el siglo XVI [Stratton 1988, pp. 34-39]. En su *De picturis e imaginibus sacris*, el erudito tratadista Molanus consideraba como un "primoroso hallazgo" [Molanus ed. 1996, I, p. 472] esta novedosa interpretación artística y los pintores contemporáneos de Zurbarán podían encontrar en estas xilografías una fácil inspiración. Un grabado muy parecido a estas primeras interpretaciones de la Purísima también se podía ver en el célebre *Flos Sanctorum* de Villegas de 1589 (fig. 1).

El pintor de Fuente de Cantos también puede ser llamado como Murillo, el pintor de las Inmaculadas. Las pinta a todo lo largo de su carrera, desde sus primeros años sevillanos hasta los últimos madrileños, pudiéndose inferir a través de las diferentes versiones la evolución de su estilo. La más temprana de ellas es probablemente la del Prado. De pequeño formato, está concebida como una escultura de madera policromada y responde a los criterios imperantes en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII. Iluminada por el sol situado detrás de ella, ofrece fuertes contrastes de luz que acentúan aun más el ampuloso manto azul que cubre casi toda la figura dejando aparecer a la derecha el sencillo vestido de un rosa pálido muy delicado. Zurbarán representa la Purísima adolescente con una expresión deliciosa de inefable modestía. De todas sus *Inmaculadas* quizás sea la más entrañable y la más conmovedora. Soria señaló como modelo el grabado de Rafael Sadeler de 1605 que también pudo inspirar la *Inmaculada* de Velázquez (Londres, The National Gallery). También pudo utilizar el modelo grabado por Wierix que tiene los ojos bajos y una expresión ensimismada similar (fig. 2).

Coincide con este grabado los símbolos lauretanos dispuestos entre las nubes. Este fondo de cielo con las Letanias marianas, muy logrado, se va repetir en las otras *Purísimas* tempranas. A la izquierda de la Virgencita se ven entre nubes la *Puerta de los cielos* (G, 28, 12-17), la *Torre de marfil* (Letanias), la *Estrella del mar* (Eclo 50, 6), a su derecha aparecen la *Escala de Jacob* (Gn 28, 12) y el *Espejo sin mancha* (Sab 7, 26). El pintor concibe su cuadro dividido en dos ámbitos, el de la tierra, no aparece realmente aquí pero si los símbolos terrenales en un paisaje pintado con delicadeza. A la izquierda se yergue la *Palmera de Engadi* (Eclo 24,18), sobre el río está la carabela *Socorro de los navegantes*; a la derecha la *Torre de David,* eregida como citadela (Cant 4, 4), se puede ver en la *Ciudad de Dios* (Sal. 87, 3). La luna menguante transparente sobre la que se yergue la Virgencita orante, perfectamente redonda, aparece símetrica al nimbo oscuro con las doce estrellas de la mujer rodeada del sol del Apocalipsis. Alrededor de esta aureola, cabezas de querubines esbozadas entre nubes forman un perfecto círculo dorado. Aquí Zurbarán sigue lo dispuesto y pintado por Pacheco (véase cat. n° 87), pero confiere a esta exquisita imagen una poesia y una presencia que nunca alcanzara el maestro de Velázquez.

21. NIÑO JESÚS BENDICIENDO

ca 1629-1630
Óleo sobre tabla, 42 x 27 cm
En el reverso, un ave fénix grabado sobre un fondo oro
Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin (Inv. 197)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento de la Trinidad Calzada, retablo de San José, puerta del Sagrario; Sevilla, Alcázar, 1810, sala 9, n° 280; San Petersburgo, colección condesa Schuvalova; Leningrado, Museo del Ermitage, 1924; Moscú, Museo Pushkin, 1930.

El culto a la infancia de Cristo apareció entre los Cistercencies en el siglo XII y después pasó a formar parte de la tradición franciscana. Esta devoción fue renovada por los místicos de la Reforma católica, como Santa Teresa de Jesús o Fray Luis de Granada, conmovidos por la pequeñez, la inocencia y la dulzura de Cristo infante. Durante le segunda mitad del siglo XVI es en España donde se encuentran más manifestaciones de este entrañable culto. Desde finales del siglo XVI, y ya más intensamente en el XVII, se veneraban imágenes pintadas o talladas del Niño Jesús principalmente en los monasterios de las religiosas.

Un grupo de imágenes conservadas en los conventos españoles está representado por el Niño Glorioso o Resucitado. Bajo una forma infantil, el Cristo triunfante de la muerte resucitado al tercer día, lleva la banda blanca con la cruz roja y presenta las heridas de la crucifixión, su nimbo crucífero confirma la premonición. Los españoles se destacan en las representaciones pintadas de estas Santas infancias. Ana de San Agustín, carmelita reformada por Santa Teresa de Ávila era favorecida con visiones del Niño Jesús. Ella misma "cada día más prendada del Señor" le componía cánticos muy cercanos a la literatura barroca del siglo XVII.

"Niño no estéis descuidado
Del corazón que heristeis;
Pues amando lo rompisteis,
amando ha de ser curado"

[Alonso de S. Gerónimo, *Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa Ana de S. Agustín*, Madrid, 1668].

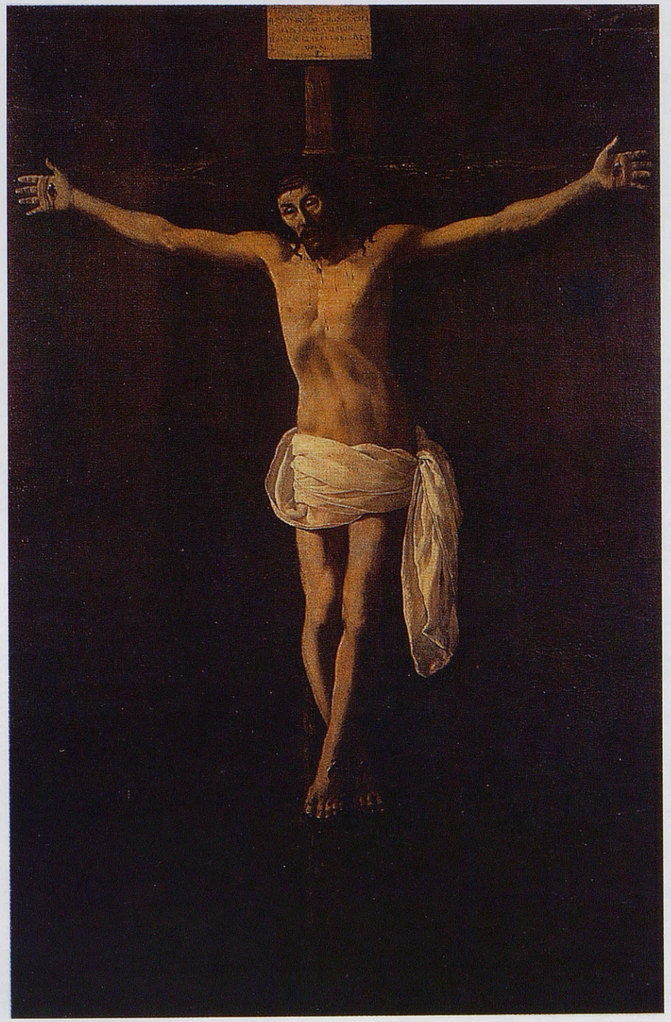
Se pueden encontrar en los *Sermones y Meditaciones* de Fr. Luis de Granada, numerosos pasajes evocadores de esta encantadora devoción: la infancia de Jesús "es el misterio más dulce, el más suave, la más maravillosa y la más fecunda de sus enseñanzas". En Sevilla durante el primer cuarto del siglo XVII, la figura del pequeño Salvador en actitud de bendecir, solía estar representado en las portezuelas de los sagrarios.

Zurbarán se distinguió por esta representación infantil. En el cuadro *El Niño Jesús* del Museo Pushkin de Moscú, el Cristo aparece envuelto en una nube dorada. Lleva su cruz y el nimbo cruciforme refleja la meditación sobre su Pasión. Para representar la túnica "inconsútil", tejida por la Virgen para sustituir a los pañales, y que se adaptaba al Niño según iba creciendo [Pacheco ed. 1990 p. 626], Zurbarán vistió la figura con una túnica demasiado grande. Le representa a la edad de tres o cuatro años mientras que Pacheco y Juan de Uceda preferían representarle a los siete u ocho años. En las visiones que tenía Ana de San Agustín, el niño Jesús se le aparecía representando entre tres imagen del niño Jesús.

22. CRISTO CRUCIFICADO

ca 1630
Óleo sobre lienzo, 122 x 78 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. 708)

PROCEDENCIA: Descubierto por Soria en 1948 en las reservas del museo (*Desamortización*: Inv. 1840, nº 77).



Este *Cristo en la cruz* de pequeño tamaño se hallaba en las reservas del Museo de Bellas Artes de Sevilla en los años 1950; a instancias de Soria, que le atribuía gran mérito, fue sacado del almacén, expuesto y restaurado, revelando su restauración unas calidades de ejecución insospechadas. Es un cuadro seguramente temprano, ejecutado indudablemente con participación del taller, pero tiene partes excelentes como el paño de pureza y su colgante a la izquierda de la figura (fig. 1) que recuerda los blancos pliegues de los hábitos mercedarios.

Sin embargo la cabeza resulta a la vez adusta e inexpresiva; las manos, con los dedos muy separados entre sí, extraña en la producción del pintor. Los pies, cruzados en forma aspada están clavados con dos clavos diferentes como el célebre *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañes, o como el propio Zurbarán años más tarde en *Un pintor ante El Crucificado* del Museo Nacional del Prado (cat. n° 245).

El tratamiento anatómico responde al momento agónico que el pintor trata de representar del modo más naturalista posible: vientre rehundido, tórax henchido, músculos de las extremidades tensos y manos crispadas junto al rostro al momento previo a la muerte. Es decir, con los labios entrabiertos y resecos.

Fig. 1: Detalle del cuadro, el paño de pureza.

23. CRISTO CRUCIFICADO

ca 1630
Óleo sobre lienzo, 78 x 55 cm
Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad

PROCEDENCIA: Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad.

Ignoramos en qué fecha el *Cristo crucificado,* que se presenta aquí, entró en el patrimonio artístico de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Por su estilo indudablemente tenebrista, este pequeño lienzo pertenece evidentemente a las primeras producciones de Zurbarán en Sevilla, alrededor de 1630. Esta fecha tan temprana impide situarlo en la época del ingreso del pintor en dicha Hermandad hacia 1650 [Caturla/Delenda 1994, pp. 210-211 y *doc.* nos 161-162]. Pero tampoco se puede descartar la suposición de que el maestro conservara el lienzo consigo en su obrador, ofreciéndolo al Hospital de la Caridad cuando ingresara en la Hermandad.

Antonio Gómez del Castillo descubrió esta obra en el despacho del capellán del hospital en 1965. Estaba entonces maltratada y muy sucia. Después de su restauración y publicación por José María Benjumea en 1972, los críticos coincidieron en reconocerlo como un original de Francisco de Zurbarán. Su composición se aparenta a la del *Cristo crucificado* del Art Institute of Chicago, firmado y fechado en 1627 y procedente del Convento de San Pablo el Real de Sevilla (cat. n° 7). Sin embargo, su ejecución resulta algo más torpe y la anatomía del *Crucificado* carece del aspecto escultórico del lienzo americano.

Este tema aparece constantemente a lo largo de la producción artística de Zurbarán. Milicua que ya había publicado en 1953 la famosa *Crucifición* de 1627, descubrió en 1998 otro espléndido *Cristo en la cruz con la Virgen, la Magdalena y San Juan al pie* en colección privada, firmado y fechado en 1655 (cat. n° 234). Durante los treinta años de su carrera sevillana, el maestro de Fuente de Cantos y su obrador pintaron numerosísimos *Crucificados*. Uno de ellos, adquirido recientemente por el Museo Nacional del Prado, *Cristo en la cruz con un donante,* lleva la firma y la fecha de 1640. Otro *Crucificado* de colección privada está también firmado (cat. n° 101) pero no fechado lo mismo que el imponente *Cristo muerto en la cruz* de la colección Masaveu (museo de Oviedo, cat. n° 154).

A través de este asunto repetido durante toda una vida, se puede apreciar la evolución del artista a lo largo del tiempo. Salvo algunas excepciones como el lienzo de la Caridad, los *Crucifijos* de Zurbarán son de grandes dimensiones con el cuerpo de Cristo de tamaño natural. La portentosa figura del *Crucificado* de los dominicos de San Pablo el Real, tan admirada por sus contemporáneos, resulta hoy en día la primera obra firmada conservada del maestro. Poco después, en 1629, el extremeño firma el soberbio *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino* destruído en Berlín en 1945. En el rincón superior derecho del gran lienzo se veía un *Cristo crucificado* (fig. 1) como única fuente de sabiduría para el santo franciscano. Lo que allí llamaba la atención, por insólito entre los *Crucificados* del extremeño, es que en esta pintura ambos pies se hallan fijados al madero de la cruz por un solo clavo. No obstante Zurbarán solía colocar los pies de Jesús sobre un apoyo y clavados en él con dos clavos según recomendaba y practicaba el erudito Francisco Pacheco. El Cristo "de

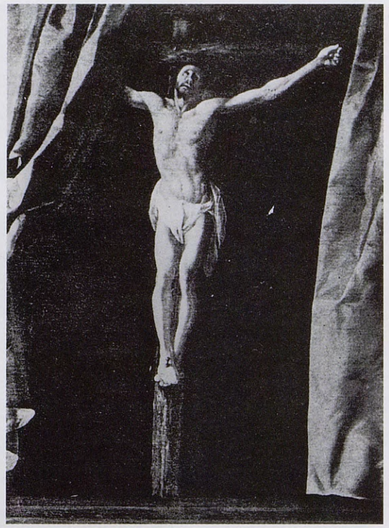


Fig. 1: Francisco de Zurbarán, *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino ante el Crucifijo* (detalle). Antiguamente Berlín, destruido.

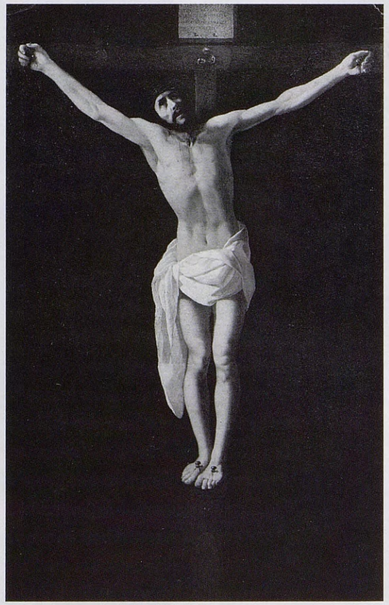


Fig. 2: Taller de Zurbarán, *Crucificado*. Puerto Rico, Museo de Ponce.

tres clavos" que enseña San Buenaventura, resulta algo torcido y descompuesto. En sus primeras composiciones de este tema, el pintor extremeño parece todavía indeciso sobre la postura del *Crucificado* como hemos visto en el precedente lienzo (cat. n° 22). En un cuadro de taller conservado en el museo de Ponce (Puerto Rico) (fig. 2) [este *Crucifijo* pasó por las colecciones Longorio y Liniers en Madrid, fue comprado por Wildenstein & Co quien lo vendió en 1956 a la familia Menil en 1959; entre 1959 y 1998 estuvo en su museo de Houston (Tex.); se conserva en el museo de Ponce desde 1998], como en éste que presentamos, el cuerpo desnudo no tiene esta verticalidad que Pacheco consideraba como la más decente. Del cuadro de Ponce existe una pequeña copia en el museo de Sevilla que estuvo en el Convento del Santo Ángel en Sevilla (109 x 72 cm, Inv. 813). En sus versiones posteriores, Zurbarán seguirá la iconografía "de los cuatro clavos" utilizada por el maestro de Velázquez.

Lo que caracteriza los tempranos *Cristos en la cruz* del pintor de Fuente de Cantos es su aspecto escultórico acentuado por los fondos oscuros así como una luz violenta que ilumina la figura, marcadamente caravaggista. Este pequeño lienzo es un buen ejemplo de estas primeras *Crucificaciones.* El importante paño de pureza con gruesos pliegues cae verticalmente más bajo que la rodilla derecha. El cartel de la sentencia sólo lleva la abreviación latina INRI. Está clavada en lo alto de la cruz con dos pequeños clavos medio introducidos muy típicos del artista, siempre tan atento a los detalles realistas.

24. SAGRADA FAMILIA CON SAN JUAN NIÑO Y SUS PADRES

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 136 x 128 cm
Madrid, colección marqueses de Campo Real
Restaurado en 1998

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de Cuevas (?); Madrid, colección Alberto Bergas Gastiarena; Madrid, colección marqués de Perinat; Madrid, colección marqueses de Campo Real.

Salvo por la presencia de San José detrás de la Virgen, no hay motivo para identificar esta *Sagrada Familia* con ningun cuadro del retablo de los Trinitarios Calzados de Sevilla como lo suponía Soria. Guinard creía que podía provenir de la Cartuja de Cuevas porque Ponz mencionaba en 1780 que en la biblioteca de la cartuja hispalense había una "Santa Familia" de Zurbarán [Ponz ed. 1972, p. 239], posiblemente la "Sacra Familia" que Ceán vio en la celda prioral [Ceán ed. 1965, p. 51]. Para el historiador francés ésta era la única representación conocida de una *Sagrada Familia* pintada por Zurbarán.

En realidad no se trata aquí simplemente de la representación de María, del Niño Jesús y de San José sino del encuentro de la Santa Familia con la familia de San Juanito antes de la huida a Egipto. Esta escena no aparece en el Evangelio ni tampoco en los evangelios apócrifos pero si la cuenta Fray Juan de Caulibus, el "Seudo-Buenaventura" en sus famosas *Meditaciones sobre la vida de Cristo* [ed. 1958, p. 55], donde el piadoso franciscano explica que la Sagrada Familia fue a visitar a su prima Isabel en cuya casa ambas familias se alegraron mucho y como San Juanito trataba al Niño Jesús con mucho respeto. Aquí el pequeño San Juan Bautista en figura muy caravaggesca, aparece arrodillado entre sus ancianos padres Santa Isabel y San Zacarías; este último lleva un gran turbante y apoya sus dos manos en un báculo. Detrás de la Virgen sentada de perfil, se ve a San Juan humildemente recogido con las manos juntas.

El simbolismo de este cuadro se encuentra en el cesto de rosas, colocado en destacado lugar, que San Juan Bautista niño ofrece a María, y sobre el que convergen las miradas. Los poetas han empleado siempre las flores como símbolos, variando su significado según su belleza, su fragilidad y su perfume. Las rosas rojas, naranjas y rosa pálido, representadas aquí, aluden a la práctica del Rosario, que tomó su nombre del *rosarium* medieval. En este lienzo aparece la Virgen entregando a Jesús la manzana que recuerda el pecado de Adán. La oración del Rosario es el ofrecimiento de los pecadores a María como Redentora de la humanidad, con Cristo. Jesús Niño sostiene una pasionaria, flor descubierta en América en el siglo XVI y que los misioneros adoptaron como símbolo de la Pasión por el fantástico parecido de varias partes de la flor con los instrumentos de la Crucifixión.

La composición en esta primorosa obra es muy sencilla y la colocacción en el lienzo de los protagonistas resulta muy distante de las sabias distribuciones de los pintores italianos. Se ordena sobre unas diagonales cuyo centro está ocupado por el cestillo de flores símbolico. El grupo formado por San José, la Virgen, el Niño y el pequeño San Juan queda inscrito en un triángulo que divide oblicuamente la composición. Esta sencillez procura una impresión de profunda quietud, silencio y reverencia.

El lienzo ha sido restaurado en 1998 recuperando su magnífica armonía de colores; la imagen drapeada de rojo de San Juanito cuyo rostro permanece en la penumbra es un logro cabal, tanto plástico como expresivo. La paleta de Zurbarán vuelve aquí a mostrar su sutileza y complejidad. Llama la atención el suave color rosa rojizo de la blusa de la Virgen de un tono más pálido que el manto colorado de San Juanito, así como los ocres de los mantos, más claro el de Santa Isabel que el de San José. El encuentro de ambas santas familias tiene lugar en un interior sumido en una intensa penumbra, y de ella emergen más o menos los protagonistas. En plena luz se encuentran la Virgen de perfil –posición que Zurbarán no logrará nunca perfectamente– el pequeño Jesús, verdadero niño gracioso, medio sonriente, así como la espalda y el brazo desnudos de su primito. También aparece iluminado el rostro de Santa Isabel, ya mayor como sabemos, con intensa expresión recogida. Por esta utilización de la luz y el dibujo firme de los personajes y de sus vestiduras se puede fechar esta pintura entre 1630 y 1635.

25. TAZA DE AGUA Y ROSA EN UN PLATO DE PLATA

ca 1630
Óleo sobre lienzo, 21,2 x 30,1 cm
Londres, The National Gallery (Inv. NG 6566)

PROCEDENCIA: Madrid, colección Linares; Londres, Tomás Harris, despues de 1930; Londres, Sir Kenneth Clark (futuro Lord Clark of Saltwood), 1937; Londres, the Saltwood Heritage Foundation; adquirido por la National Gallery con la ayuda del George Beaumont Group en 1997.

Por supuesto, no se puede reducir a Francisco de Zurbarán como solamente pintor de naturalezas muertas, ya que se le ha considerado siempre el máximo pintor de la vida ascética. Si la gran mayoría de sus obras son de asunto religioso, los escasos bodegones que se le atribuyen son de una calidad excepcional y desprenden varios de ellos una religiosidad evidente. Es el caso de este exquisito lienzo, ingresado recientemente en las colecciones de la National Gallery de Londres. Anteriormente a su adquisición por el museo londinense, se creía que los bordes laterales estaban intactos por lo que no formaba parte de una composicíon más grande [Cherry/Jordan 1995, p. 103]. De hecho una radiografía ha mostrado que el borde izquierdo está intacto, pero los otros tres lados han sido recortados en una época indeterminada [Finaldi 1998, pp. 140-141, fig. 2]. Por tanto, no sabemos si esta pinturita formaba parte de un bodegón horizontal de mayor tamaño, como el célebre *Bodegón con cidras, naranjas y rosa* de 1633 (cat. n° 57) o de una obra religiosa porque este mismo motivo –una taza de cerámica blanca con agua en una bandejita redonda plateada con una rosa, encima de un tablero– aparece también en dos cuadros de témática religiosa pintados por Zurbarán en su obra juvenil.

En ambas pinturas, la *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* (cat. n° 2) y la *Familia de la Virgen* (cat. n° 44), el bodegoncito puesto sobre una mesita se relaciona evidentemente con la Virgen. En el primero, María aparece para curar al fraile dominico y darle el hábito de los Frailes Predicadores; en el segundo, la Virgencita rezando aparece como el tema central del lienzo, razón por la cual nos parece perfectamente adecuado interpretar el cuadro de la National Gallery como un emblema de la Virgen. La tacita blanca llena de agua alude a la pureza inmaculada de María y la rosa se asocia siempre con la imagen de la Virgen [Delenda 1988, p. 342].

Para representar claramente estos objetos simbólicos, Zurbarán utiliza una perspectiva invertida, es decir que el espectator se situa por encima, articulando la profundidad ficticia de la composición. La reiteración del motivo nos informa sobre el modo de trabajo del pintor de Fuente de Cantos: tras una copia del natural, esta primera invención volverá a servir en otros cuadros. Lo que llama la atención es la observación de los valores táctiles de los tres objetos que componen el lienzo. La tacita de cerámica refleja su porosidad de barro en el plato brillante de metal. La flor está pintada con mucha delicadeza y sus pétalos de un rosa muy pálido, casi blanco, también se reflejan en la plata lisa de la bandeja. Resulta muy díficil fechar este cuadro, seguramente autógrafo, y pintado probablemente poco después que la serie de San Pablo de 1626-1627. El fondo oscuro de atmósfera aislante confiere a la composición, fuertemente iluminada por la izquierda, un sentido al mismo tiempo real y espiritualizado, típico del arte de Zurbarán.

26. DULCES EN UN PLATO DE PLATA

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 28,5 x 39 cm
España, colección privada

PROCEDENCIA: Nueva York, venta Sotheby's, 11 de enero de 1990, lote 167 (121.000 $).

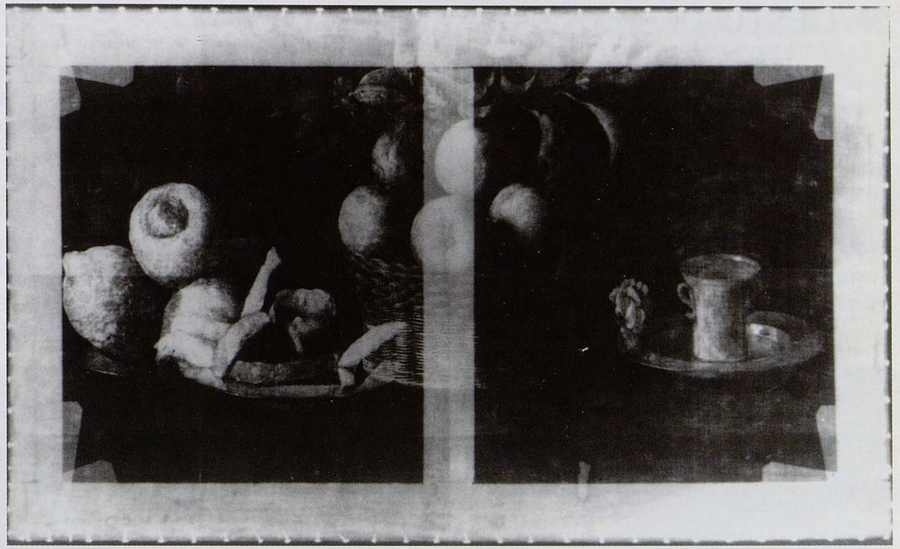


Fig. 1: Radiografía del *Bodegón con cidras, naranjas y rosa.* Pasadena, Norton Simon Museum.

La radiografía del extraordinario *Bodegón* de Pasadena (cat. n° 57) reveló la presencia debajo de la pintura de un plato con dulces, disimulado después por Zurbarán en el lienzo final. Se hallaba en la parte izquierda del cuadro entre el plato de cidras y el cestillo de naranjas y podría ser una primera idea de composición, abandonada para la naturaleza muerta que hoy conocemos. Sabemos que Zurbarán utilizó un mismo modelo de bodegón que le parecía perfectamente logrado en otras composiciones (véase cat. n°s 2, 25, 44). Probablemente, el plato de dulces que escondió en el cuadro de Pasadena había sido pintado anteriormente por el pintor de Fuente de Cantos. Desaparece por completo en la obra final, sin embargo se puede ver claramente en la radiografía (fig. 1).

La aparición en el mercado de arte de este pequeño lienzo con el mismo motivo viene a confirmar esta idea. William B. Jordan identificó los dulces con tajadas de fruta confitada, en este caso de *batatas*, confitería de origen americano muy apreciada por los españoles en el siglo XVII. No sabemos si se trata aquí de una composición entera o si formaba parte de un cuadro más grande. El extremeño poseía un peculiar talento para los elementos de naturaleza muerta que podemos admirar en casi todos sus cuadros. También solía guardar en su obrador este tipo de estudios muy logrados [véase Cherry/Jordan 1995, p. 103] que podían servirle a él o a sus asistentes para otras pinturas.

Esta obrita de la colección española nos parece un estudio autógrafo, fechable un poco antes del famoso *Bodegón* de 1633. Se trata de un pequeño lienzo típico de la producción temprana de Zurbarán y de su interés por los elementos de naturaleza muerta. Seguramente el joven pintor había podido estudiar las pinturas de este género de Van der Hamen o de Sánchez Cotán. El platito de peltre o de plata muy brillante, aparece con su contenido simplemente dispuesto en un tablero. La fruta está fuertemente iluminada por encima y a la derecha y como siempre, está pintada con un exquisito verismo, emergiendo con su peculiar sentido de los volúmenes de un fondo muy oscuro.

27. CESTO DE MANZANAS Y MELOCOTONES

ca 1630
Óleo sobre lienzo, 45 x 54 cm
Localización actual desconocida
Limpiado en Madrid por Rocío Dávila en 1993
Restaurado en Londres por Sarah Walden en 1997

PROCEDENCIA: Sevilla, colección José Lafita, 1935; Dos Hermanas (Sevilla), colección conde de Ibarra; Barcelona, Sala Parés, 1963; Madrid, colección particular; mercado del arte en 1998.

Este cuadro resulta muy interesante por ser uno de los primeros bodegones de Zurbarán. Representa un cestillo de finos juncos entrelazados de un amarillo brillante, rebosante de frutas redondas y también amarillas, sin duda manzanas y melocotones. Fuera del cesto, colocadas simétricamente a ambos lados, dos frutas de la misma especie se han caído sobre el tablero o la mesa donde está posada la cesta. Zurbarán sólo parece pintar sin seleccionar sus modelos, estudiando simplemente lo que tiene delante. Efectivamente el joven pintor, atento a reproducir los valores táctiles de los objetos que desea representar, analiza las formas claras iluminadas por el contraste de la luz con la oscuridad del recinto. Sin embargo, está claro que ha prestado mucha atención a la composición rigurosamente simétrica que en obras posteriores abandonaría. En sus primeros bodegones los elementos inanimados de color claro, simplemente ordenados en una tabla, destacan en rotundo relieve, con un fuerte foco de luz sobre un fondo oscuro. Esta sencilla ordenación y los volúmenes geométricos explican el interés de los primeros pintores cubistas en la obra de Zurbarán.

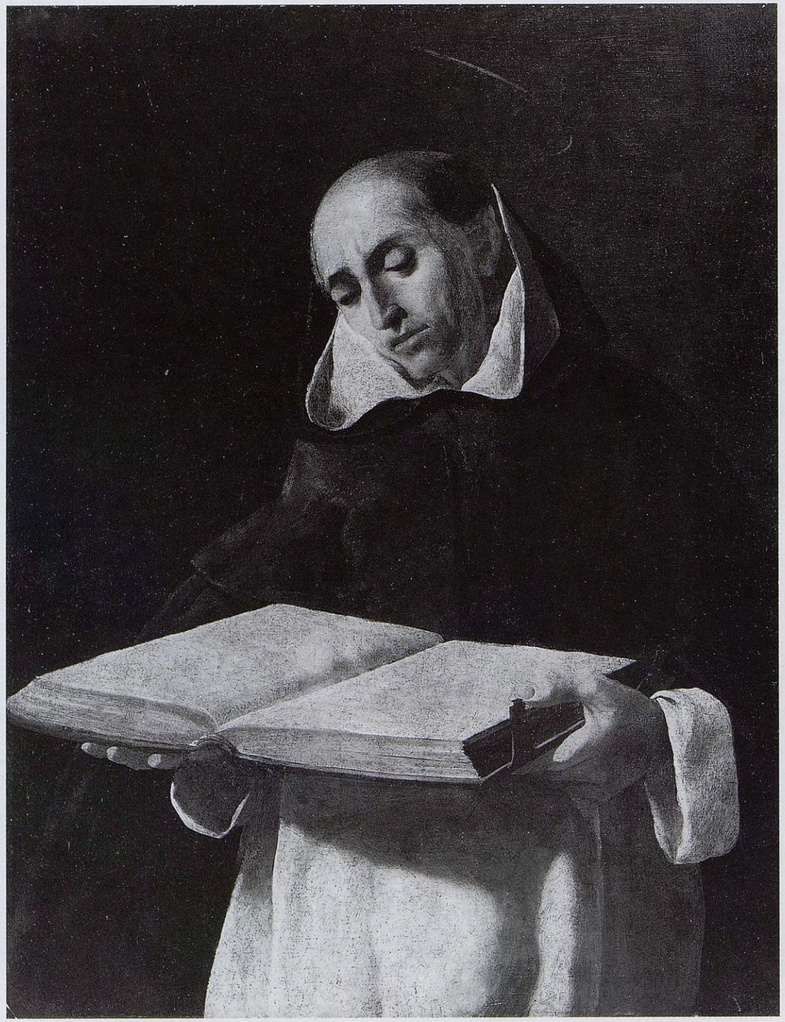
Esta naturaleza muerta con un cestillo de manzanas y melocotones se expusó en Madrid en 1935 en la memorable muestra *Floreros y bodegones en la pintura española*. En el catálogo definitivo de la exposición, Cavestany se atrevió a aceptar la atribución a Zurbarán de este *Cestillo con fruta* por sus "analogías capitales con obras del maestro" [Cavestany [1936] 1940, n° 15bis, p. 152]. Tenía dudas porque la actividad del pintor extremeño como bodegonista no era entonces conocida. La aparición y la publicación del magnífico cuadro firmado en 1633 de la colección Contini-Bonacossi (véase cat. n° 57), confirmó que Zurbarán era, en efecto, un incomparable pintor de naturalezas muertas y, al mismo tiempo, ratificó la atribución de este *Cesto de manzanas y melocotones* al maestro. Cavestany advirtió, sin embargo, en el lienzo "algunos desperfectos y repinte antiguo que dificultan su estudio". Lo mismo apuntó Sanz Pastor en el catálogo de la exposición monográfica *Zurbarán* que se celebró en el Casón del Buen Retiro en Madrid en 1964-1965: "cuadro desgastado que sin duda, ha perdido en su superficie las calidades que poseyera en su tiempo".

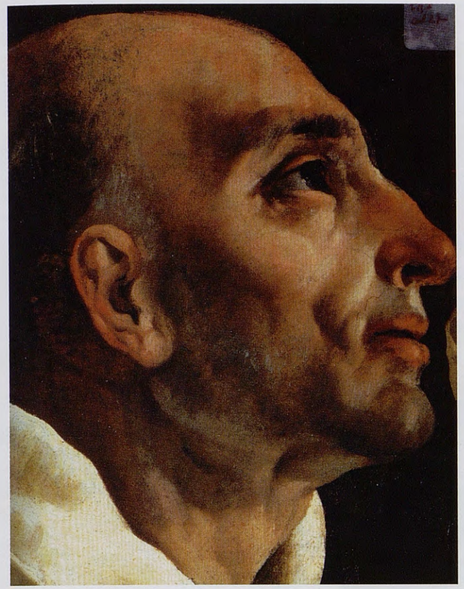
En 1993 el cuadro fue ligeramente limpiado en Madrid y en 1997 fue cuidadosamente restaurado en Londres por Sarah Walden. Cuando los bastos repintes que estropeaban la pintura fueron eliminados, se reveló un lienzo en mejores condiciones de lo que se pensaba; el bodegón central estaba en bastante buen estado, con algunos desgastes que sin embargo contrastaban con una "pintura original de gran sutileza" [agradacemos a William B. Jordan habernos proporcionado el informe de restauración de Sarah Walden].

28. SANTO DOMINICO LEYENDO

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 84 x 63 cm
Localización actual desconocida

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio Dominico Santo Tomás de Aquino (?); Estocolmo, colección Sven Boström, 1959; Barcelona, colección privada, 1975-1976; localización actual desconocida.





Por carecer de atributos personales no se puede identificar a este fraile dominico, seguramente un santo puesto que se ve una ligera aureola sobre su cabeza. El religioso se muestra muy absorto en la lectura de un grande libro abierto que soporta con las dos manos. El rostro parece la reproducción de un modelo viviente que bien podría ser, por su extraño parecido, el mismo monje (fig. 1) que aparece de perfil entre los dominicos que acompañan a Fray Diego de Deza en la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (cat. n° 48).

Por su reducido tamaño, su tenebrismo, así como la manera de pintar las facciones del severo santo y de reproducir las calidades táctiles de las telas, creemos muy posible que sea uno de los seis santos de medio cuerpo que formaron parte de la predela del retablo de Santo Tomás de Aquino. En el inventario del Alcázar están atribuidos a Bernabé de Ayala, pero nosotros creemos que en estas fechas tempranas (1631) este pintor no trabajaba todavía con el maestro. La excelente calidad del cuadro, que sólo conocemos por fotografía, permite atribuirle a Zurbarán con participación del taller.

Fig. 1: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (detalle). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

29. FRAY JERÓNIMO PÉREZ

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 193 x 122 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *M.*[aestro] *F.*[ray] *GERONIMO./PEREZ.*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. n° 667)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca; colección Deán López Cepero, ca 1802 (?); colección Godoy ca 1804; Madrid, Palacio de Godoy (junto al antiguo Convento de Doña María de Aragón), 1804; colección confiscada a Godoy entre 1808 y 1813; entró a la Real Academia de San Fernando en 1816.

Fig. 1: Detalle de la mano.

En tiempos de la Reforma católica postridentina, los órdenes religiosas de fundación medieval necesitaban revalidar su carisma y transformar sus conventos en centros didácticos, en cuyas paredes se plasmara la santidad de sus fundadores así como las glorias intelectuales de su orden. Sabemos que Zurbarán recibió en 1628 el encargo de decorar el Claustro de los Bojes de la Casa Grande de la Merced de Sevilla con veintidós cuadros sobre la vida de su fundador San Pedro Nolasco (véase cat. nos 14-17). Para este considerable encargo, el pintor extremeño trasladó su taller de Llerena al propio Monasterio de la Merced en Sevilla. Sin embargo, es muy probable que Zurbarán no llegara a pintar la serie completa. Junto a los lienzos del claustro, el Convento de la Merced Calzada también poseyó una serie de retratos de cuerpo entero y tamaño natural de teólogos y predicadores mercedarios famosos, principalmente ubicuados en la biblioteca. No consta documento contractual para estos lienzos que podrían haberse pintado en sustitución de aquellos que Zurbarán no llegaría a realizar de la serie contratada en 1628. En la biblioteca conventual, según Ceán, había once retratos de frailes de la Merced pero de dichos cuadros tampoco han llegado a nosotros todos. La serie padeció una dispersión anterior a la invasión napoleónica: Isadora Rose sugiere que algunos fueron regalados a Godoy por el Deán López Cepero hacia 1804 y cinco de estas pinturas fueron llevadas a Madrid para formar parte de la colección del Príncipe de la Paz. En 1808 fueron incautados por orden de Fernando VII y pasaron a formar parte de las colecciones de la Real Academia de San Fernando en 1816. La calidad de los lienzos de la serie es algo desigual, lo que se explica por la participación del obrador del maestro en estas considerables series monásticas.

De entre ellos, el que aquí estudiamos es uno de los más expresivos del conjunto y su soberbia calidad obliga a pensar que se trata de un original de la propia mano de Zurbarán en uno de sus momentos más afortunados. Salvo uno de los cincos retratos que formaron parte de la colección de Godoy, los doctores y teológos mercedarios se pueden identificar por la inscripción que aparece en la parte superior derecha del lienzo. Se trata aquí del Maestro Fray Jerónimo Pérez, profesor de Teología y Filosofía de la Universidad de Valencia y que fue también Vicario General de la Orden de la Nuestra Señora de la Merced a mediados del siglo XVI. San Francisco de Borja –entonces duque de Gandía– futuro tercer Padre General de la nueva Compañía de Jesús, le eligió en 1546 por su erudición y sus conocimientos tomistas para ser profesor en el Colegio de San Pablo que había fundado en aquella ciudad.

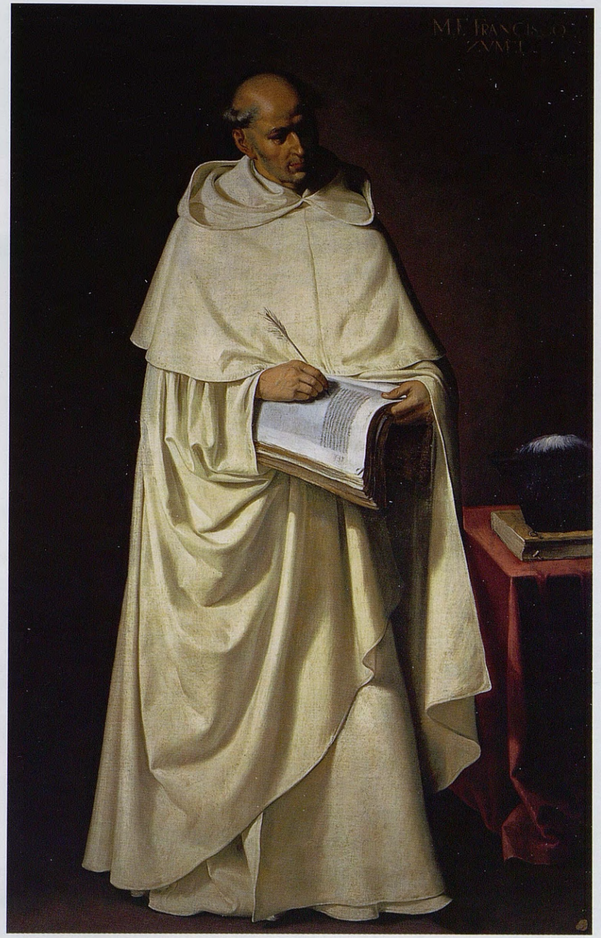
Este colegio fue la primera institución docente de los jesuitas para los jóvenes y llegó a ser muy pronto una universidad. Fray Alonso Remón dedica varios folios de su *Historia General* de la Merced al señalado honor que este nombramiento supuso y se maravilla de la reputada erudición de su ilustre cófrade mercedario [1618, fols. 184-188]. Fray Alonso Remón cuenta que el Maestro Fray Jerónimo Pérez murió ejemplarmente a una edad avanzada.

Como los otros doctores de la Biblioteca, Zurbarán lo representa de pie, ligeramente en escorzo, destacándose sobre un fondo oscuro. Viste el marfileño hábito de la Merced y lleva sobre la sotana una ampulosa capa con profundos pliegues. Es el único fraile de la serie con la capucha echada sobre la cabeza y también es el único en posición casí frontal, razones que podrían sugerir que el cuadro, el más logrado de todos, ocuparía un lugar especial en el centro de la galería. El retrato impresiona por su monumentalidad y su gravedad. Fray Jerónimo Pérez había muerto cuando lo pintó Zurbarán, y no se conocen verdaderos retratos del erudito tomista. Sin embargo, está claro que el maestro extremeño no inventa, sino que copia los rasgos del uno de los frailes del convento, quizás el Maestro Fray Juan de Herrera, Comendador del convento sevillano en estas fechas. Además de mostrarse aquí un excelente retratista, hay que admirar ya las capacidades de bodegonista de Zurbarán. Detrás del mercedario que aparece escribiendo el tratado que compusó en 1548 sobre Santo Tomás de Aquino [Remón, *op. cit.*, fol. 187], se encuentra una mesa de trabajo colocada ligeramente detrás del fraile y cubierta con un mantel de terciopelo escarlata. Encima de esta mesa están dispuestos un libro de estudio, presentado en audaz escorzo para recordar su condición de letrado, y el birrete doctoral negro con pluma. El realismo del rostro, el modelado y la estructura firme de las bellísimas manos (fig. 1) y la variedad de los pliegues que forman una estructura piramidal son caracteristícos de los años 1630-1632.

30. FRAY FRANCISCO ZUMEL

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 193 x 122 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *M.*[aestro] *F.*[ray] *FRANCISCO/ZUMEL.*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. n° 664)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca; colección deán López Cepero, ca 1802 (?); colección Godoy ca 1804; Madrid, Palacio de Godoy (junto al antiguo Convento de Doña María de Aragón), 1804; colección confiscada a Godoy entre 1808 y 1813; entró a la Real Academia de San Fernando en 1816.



El retrato del famoso teólogo y escritor Maestro Fray Francisco Zumel pertenece a la serie de Mercedarios insignes que decoraba la biblioteca del Convento de la Merced Calzada de Sevilla [véase cat. nos 29-30]. El mérito de este fraile fue notorio en su época no soló en España sino en Europa entera. Nacido en Palencia en 1540, profesó en la Orden de la Merced en 1556. Entre 1561 y 1567 cursó estudios teólogicos en la Universidad de Salamanca, institución en la que ocupó posteriormente las cátedras de Física y de Filosofía o Moral durante más de treinta años. Al mismo tiempo, fue ascendiendo como fraile mercedario, alcanzando el máximo grado de General de la Orden en 1593 gracias al apoyo de Felipe II del cual fue consejero y asesor, como también lo fue después de Felipe III. Tuvo un papel relevante en la reforma de los Mercedarios y su reorientación hacia la rendención de cautivos de guerra o civiles, fin para el que había sido creada en el siglo XIII. Terminó abandonando el generalato, regresando a su cátedra de Salamanca y publicando numerosas obras de clara impronta tomista. Escribió una vida de los maestros generales de su Orden pero es sobre todo conocido como impulsor de la renovación filosófica obrada por la Escuela de Salamanca en el siglo XVI. Entre sus principales obras teológicas destacan sus *Comentarios a la Summa Theologiæ de Santo Tomás de Aquino*, publicada a partir de 1585. Falleció en Salamanca en 1607.

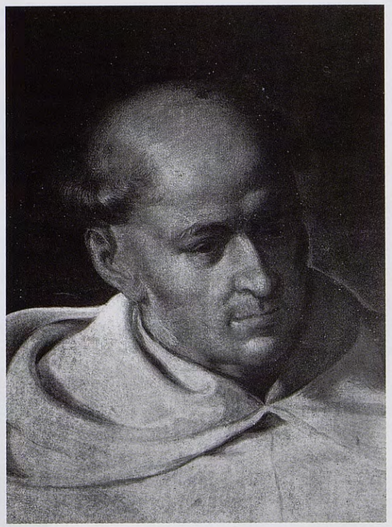


Fig. 1: Francisco de Zurbarán, *Fray Francisco Zumel*, detalle.

Como miembro tan notable y de fama internacional de los escritores ilustres de la Orden mercedaria aparece entre los más ilustres profesores pintados por Zurbarán para la biblioteca. El pintor lo presenta como a los otros padres mercedarios de pie, de cuerpo entero, captado desde un punto de vista bajo para dotarlo de más monumentalidad, en una composición triangular acentuada por la ampulosidad de su manto que da solemnidad a la figura. Sostiene también un pesado libro abierto, en actitud de escribir, pues lleva pluma en la mano derecha. Aparece con el rostro ensimismado ligeramente inclinado, como cautivo de la inspiración sin tener la mirada puesta en la página que está escribiendo.

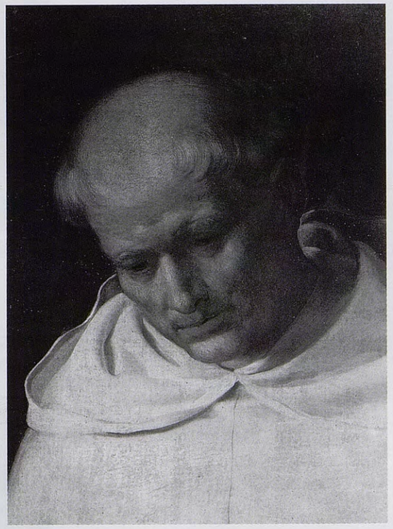


Fig. 2: Francisco de Zurbarán, *Fray Pedro Machado*, detalle.

Sus facciones tienen todas las carácterisicas de un verdadero retrato. López Rey hizó notar el primero en 1969, el mismo modelo sirvió a Zurbarán para pintar dos personajes, probablemente colocados simétricamente: los Maestros Fray Francisco Zumel (fig. 1) y su discípulo Fray Pedro Machado (fig. 2). Entre la penumbra se divisa a la derecha una mesita con un tapete rojo escarlata y como en los lienzos anteriores, el birrete doctoral dispuesto sobre un libro, haciendo referencia a su formación de escritor y teólogo. Desde Palomino se ha repetido que Zurbarán, pintor de frailes, dominaba el tratamiento de la luz del color y particularmente el de la textura y del color marfil de las telas, los famosos "blancos de Zurbarán": "Ganó fama de excelente pintor, con las muchas obras que hizo, y en particular con las que hay de su mano en el claustro segundo de la Merced Calzada de San Pedro Nolasco, que es obra famosa, y a todas luces excelente donde es una admiración ver los hábitos de los religiosos, que con ser todos blancos se distinguen unos de otros, según el grado en que se hallan" [Palomino [1724] 1988, pp. 274-275].

31. FRAY PEDRO MACHADO

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 193 x 122 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *M.[aestro] F.[ray] PEDRO/MACHADO.*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. n° 668)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca; colección deán López Cepero, ca 1802 (?); colección Godoy, ca 1804; Madrid, Palacio de Godoy (junto al antiguo Convento de Doña María de Aragón), 1804; colección confiscada a Godoy entre 1808 y 1813; entró a la Real Academia de San Fernando en 1816.

A finales del siglo XVI, el papado encontró en la Orden de la Merced un buen brazo ejecutor de las directrices tridentinas, y ésta adecuará sus ricos monasterios fundando bibliotecas importantes para el quehacer intelectual de sus monjes. No es extraño que se decorase la biblioteca conventual de la Casa Grande de la Merced de Sevilla con retratos de famosos profesores o escritores espirituales de dicha orden. Sabemos por la *Memoria* de 1730 (véase cat. n° 14) que "todos los demás lienzos que hay en la librería son de Francisco de Zurbarán. El Cristo crucificado, en la opinión de cuatro clavos, con el retrato del Maestro Fray Silvestre de Saavedra a los pies, es del mismo Zurbarán, tantas veces repetido "buen artífice en los trazos y trapos y en lo bien plantado, dibujado y esbelto de las figuras" [Vázquez [1730] 1998, p. 200]. Hoy se desconoce el cuadro que hizo Zurbarán de un *Crucificado con Fray Silvestre de Saavedra a los pies*, pero si sabemos que éste eximio mercedario sevillano, profesor y gran predicador, fue Comendador de Sevilla en 1634-1636 y pudo posar para Zurbarán completando así la serie de los escritores ilustres pintados en la biblioteca del convento. Excepto el modelo de este cuadro perdido, sólo el Maestro Fray Hernando de Santiago es un verdadero retrato [cat. n° 32]. Para pintar los otros lienzos, el pintor tuvo que recurrir a los monjes del convento para fijar los rasgos de cada uno.

El Maestro Fray Pedro Machado pertenece a esta serie de los frailes intelectuales pintados por Zurbarán para la biblioteca del monasterio sevillano. Cinco de ellos formaron parte de la colección de Godoy [véase cat. n° 29] y fueron catalogados por Fréderic Quillet en 1808. Éste no parece figurar en el inventario del secuestro de 1813, quizá por haber sido trasladado por orden de Godoy a la "Casa chica" del principe de la Paz [Rose 2008, n °717].

Fray Pedro Machado era natural de Zafra y recibió el hábito mercedario en Salamanca de manos del Maestro Fray Francisco Zumel. Fue un importante escritor de la orden y profesor de Teología en la Universidad de dicha ciudad. Era un grán erudito, filósofo y matemático, especialista en griego y hebreo. Desempeñó importantes cargos en la orden siendo nombrado en 1591 Provincial de la provincia castellana y en 1593 fue elegido Maestro General abogado por el duque de Feria, señor de Zafra. Autor de varios textos, dedicó precisamente al duque de Feria unos comentarios a los evangelios titulado *Expositio Literalis et Moralis omnium Evangeliorum* (Burgos, 1604). Dejó algunas obras manuscritas entre las que figuran *De la comunión diaria* y *tractatum de puritate Deiparae Virginis Mariae*. Murió en Burgos en 1604 [Serrera 1988, p. 160]. Sus obras ilustran la espiritualidad propia de la Orden de la Merced: la devoción a María y la recepción frecuente de los sacramentos.

Zurbarán representa al maestro salmantino captado desde un punto de vista bajo como los demás doctores que decoraban la biblioteca. Aunque estas monumentales figuras en pie, de tamaño natural y vestidas del hábito blanco de la Merced, podían resultar monótonas, el joven pintor supo diferenciarlas con habilidad. El maduro doctor, tonsurado, tiene una coronilla de pelo canoso casi blanco. Su hermoso rostro pensativo, apacible, casi sonriente, se inclina hacia el

Fig. 54. — Zurbaran, *Portrait d'un religieux de la Merci.*
(Académie de San Fernando.)

Fig. 1: *Portrait d'un Père de la Merci*, grabado en Lefort 1892.

PORTRAIT D'UN PÈRE DE LA MERCI, PAR ZURBARAN.
(Académie de San-Fernando, à Madrid.)

Fig. 2: Charles Kreutzberger, *Fray Pedro Machado*, grabado en Lefort 1893.

libro infolio que sostiene con la mano izquierda, mientras escribe en él con una pluma de oca en la mano derecha. En este lienzo rompe la monotonía de los blancos el escudo de la Orden que lleva en el pecho el escritor y el rojo del terciopelo que cubre la mesa situada a la izquierda. La luz viene de la derecha e ilumina los grandes pliegues curvos de ese mismo lado, mientras que el plegado de la derecha es apretado y casi recto.

El francés Paul Lefort, colaborador del famoso historiador de arte Charles Blanc, se dedicó a estudiar el arte español y publicó en 1892 un importante artículo sobre Zurbarán con nueve ilustraciones grabadas, entre las cuales figuraba *Fray Pedro Machado* bajo el título *Portrait d'un père de la Merci* (fig. 1). Al año siguiente, en su libro *La Peinture espagnole* (París, 1893), ilustra con cuatro grabados su texto sobre Zurbarán. Uno de ellos, firmado por Charles Kreutzberger, representa al mismo Fray Pedro Machado (fig. 2). El análisis de la obra por el crítico francés es muy fino y anticipa la historiografía de Zurbarán del siglo XX [Delenda [2002] 2003, pp. 528-529].

32. FRAY HERNANDO DE SANTIAGO

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 193 x 122 cm
Inscripción ángulo superior derecho: ***M.[aestro] FR.[ay] FERNANDO/D. S.[AN]TIAGO. PICO/ ÐORO-VERÆ ÆFIGE***
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. n° 663)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Sala de Láminas; colección deán López Cepero, ca 1802 (?); colección Godoy, ca 1804; Madrid, Palacio de Godoy (junto al antiguo Convento de Doña María de Aragón), 1804; colección confiscada a Godoy entre 1808 y 1813; entró a la Real Academia de San Fernando en 1816.

Fig. 1: Francisco Pacheco, *Maestro Fray Hernando de Santiago*, dibujo en *Libro de descripción de verdaderos retratos.*

Fig. 2: Francisco de Zurbarán, *Fray Hernando de Santiago*, detalle del rostro.

Además de los lienzos del Claustro Chico y de los dos mártires de la Sala *De Profundis,* Ceán describe "once religiosos en pie del tamaño del natural, y un crucifixio con el del maestro Fr. Silvestre de Saavedra en la librería". El erudito vio también en la Sala de Láminas: "Los retratos del obispo de Teruel D. Fr. Gerónimo Carmelo y del mártir Fr. Fernando de Santiago" [Ceán 1800, VI, p. 49]. La *Memoria* de 1730 describe con mayor precisión su ubicación: "Al lado de la Epístola, está el Retrato del Maestro Fr. Fernando de Santiago a quien llamaron *Pico de Oro.* Es bueno. Le corresponde la pintura del V. Obispo de Teruel, fray Gerónimo Carmelo. Es de lo bueno de Francisco de Zurbarán" [Vázquez [1730] 1998, p. 201, véase cat. n° 14].

De las cinco pinturas que pertenecieron a la colección de Godoy, cuatro están identificadas por las inscripciones como la de la presente obra. Hemos visto que las tres anteriores son retratos imaginarios, realizados a partir de modelos de padres mercedarios del propio convento sevillano, ya que habían fallecido cuando los representa Zurbarán. La excepción es el Maestro Fray Hernando de Santiago, fallecido en Sevilla en 1636 que posó probablemente para el pintor, como ostenta la inscripción "*VERÆ ÆFIGE*", verdadero retrato. En realidad, Zurbarán sigue con bastante fidelidad en este retrato del anciano monje el dibujo que realizara Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (fig. 1). Por el texto que acompaña la efigie del mercedario sabemos que este venerable fraile residió en Sevilla a partir de 1631, fecha que conviene perfectamente para la realización por Zurbarán de los retratos de los intelectuales de la Orden en la biblioteca y en la sala de Láminas [Pacheco ed. 1985, pp. 73-77].

Cuenta Pacheco que el Maestro Fray Hernando de Santiago "fue natural desta insigne ciudad de Sevilla, i de los más famosos della por su gran predicación, la cual executó en todas naciones i partes del mundo en varias lenguas, con el mayor aplauso que se ha visto jamás" [*op. cit.*, p. 75]. Nacido en Sevilla en 1557, recibió el hábito de la Orden a los 17 años en el propio convento sevillano. Muy piadoso, fue pronto reconocido por su locuacidad y capacidad de persuasión. Pasó todavía joven a Madrid y fue estimadísimo de los reyes de España y sobre todo de Felipe II. Celebérrimo predicador tanto en España como en Italia, mereció los apodos de "Pico de Oro" (por Felipe II) y de "Armonia de la Iglesia" (por el papa Paulo V). Su estilo culto y lenguaje florido, hizó de él uno de los más renombrados predicadores del Siglo de Oro español. También fue escritor renombrado autor de *Consideraciones sobre los Evangelios* en Salamanca en 1593, así como otras obras hoy algo olvidadas aunque su vida está bien estudiada [Quintín Pérez, *Fray Hernando de Santiago*, Madrid, Anejo de R.F.E., XLIII, 1949].

De un tema a priori monótono, como son estos retratos en la homogénea superficie del blanco hábito mercedario, Zurbarán mediante su prodigioso dominio de las luces, de los blancos y del tratamiento de los valores táctiles de las telas, construye una serie de retratos inolvidables. Como los demás, el célebre predicador se muestra de pie, escribiendo en el infolio doblado que sostiene en el brazo izquierdo. El rostro del sabio maestro, curtido por el sol, está bellamente modelado (fig. 2), no parece fijar su mirada en parte alguna pero aparece más presente al espectador que los otros maestros, quizá por haber posado directamente para Zurbarán. La parte inferior de la cara está muy demacrada por su edad avanzada, 74 ó 75 años, y por los padecimientos de salud de la última época de su vida. La marfileña figura destaca sobre un fondo oscuro interrumpido por la clásica mesita, cubierta de terciopelo encarnado donde está posado el birrete doctoral, esta vez sin el consabido libro.

33. VENERABLE JERÓNIMO MIGUEL CARMELO

ca 1630-1632
Óleo sobre lienzo, 211 x 124 cm
Inscripción ángulo superior izquierdo: *S. CARMELO/OBISPOÐ TE/RUEL*
Madrid, Iglesia Santa Bárbara, sacristía
Restaurado en Madrid por José Antonio Buces en 2003-2006 en el IPCE

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 356 (1), n° 366 (2); Londres, venta Louis-Philippe, 13 de mayo de 1853, n° 212 comprado por Terry (30£); Madrid, Iglesia de Santa Bárbara, finales del siglo XIX (?).

Este monumental retrato de un venerable obispo pertenece a una serie de Mercedarios ilustres pintados por Zurbarán hacia 1630-1632. Todas estas personalidades de la Orden de la Merced fueron concebidos siguiendo el mismo esquema, con una figura de pie, de tamaño natural, ligeramente en escorzo, captado desde un punto de vista bajo y destacándose sobre un fondo oscuro. Ceán vio once de ellas en la biblioteca del Convento Casa Grande de la Merced de Sevilla [Ceán 1800, VI, p. 49]. El mismo Ceán, así como la *Memoria* de 1730 describen en la sala de Láminas del mismo convento, en frente de "el Retrato del Maestro Fr. Fernando de Santiago (cat. n° 32) [...]. Le corresponde la pintura del V. Obispo de Teruel, Fr. Jerónimo Carmelo: es de lo bueno de Francisco de Zurbarán" [Vázquez [1730] 1998, p. 202]. El Venerable Jerónimo Miguel Carmelo no fue doctor como los que hemos estudiado anteriormente (cat. n°s 29-32). Este religioso profesó en la Orden de la Merced de Barcelona en 1542. Dicho Venerable se consideraba de origen francés o piamontés y descendiente de una rama de la casa de Saboya. La tradición y las inscripciones de las dos versiones pintadas por Zurbarán le presentan como obispo de Teruel, hecho inverosímil ya que Jerónimo Carmelo falleció en Barcelona en 1558, creándose la diócesis turolense solamente en 1577. Es célebre por su devoción a la Virgen y como defensor del dogma de la Inmaculada Concepción, que trató en un libro intitulado *De Concepcione*. Según la leyenda, cuando estaba escribiéndolo, se le apareció la Virgen para confirmar su doctrina, como vemos en el cuadro de Zurbarán.

Se conocen dos obras de Zurbarán con el retrato del *Venerable Carmelo*. La de mayor dimensión que estudiamos ahora se conserva en Madrid en la Iglesia de Santa Bárbara desde finales del siglo XIX sin que sepamos cómo y cuándo pudo llegar allí. La segunda versión, algo más reducida, 194 x 110 cm, y de calidad inferior, pertenece a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla desde la desamortización (fig. 1). Cree Guinard que este último fue el que estuvo en la sala de Láminas y que describe la *Memoria* de 1730. El lienzo que le correspondía, mencionado en dicha *Memoria* como "Fray Fernando de Santiago" sería verosímilmente, no *El Maestro Fray Hernando de Santiago*, sino el *San Pedro Pascual* de las mismas medidas (fig. 2) que este *San Carmelo* y que entró además justamente con él en el museo de Sevilla: "son ambos obispos; ambos levantan los ojos hacia una aparición celeste" [Guinard 1947, pp. 173-174]. El lugar del emplazamiento original de la mayor versión del *Venerable Jerónimo Carmelo* ha suscitado numerosas interrogaciones. En 1981 Jeannine Baticle y Cristina Marinas opinaron que podría ser el *San Carmelo, évêque de Teruel* expuesto en París en *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* [Baticle/Marinas 1981, p. 233, n° 366]. José Antonio Buces, del Instituto del Patrimonio Cultural de España, ha realizado últimamente una restauración ejemplar del cuadro de la Iglesia de Santa Bárbara, en la cual el lienzo ha recuperado todas sus calidades de indudable y magnífico original de Zurbarán. Al mismo tiempo el restaurador ha estudiado deteninamente la trayectoria del lienzo, encontró un pequeño fragmento de periódico inglés y unos datos inscritos al reverso de la obra que le permitieron confirmar la hipotésis de los historiadoras francesas: es decir que el cuadro perteneció a la colección española del rey francés y que fue vendida en Londres en 1853. Sabemos que lo compró por 30 Libras a un tal Terry. Desgraciadamente, ignoramos como llegó a formar parte del patrimonio de la iglesia

Fig. 1: Taller de Zurbarán, *El Venerable Carmelo*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 2: Taller de Zurbarán, *San Pedro Pascual*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

madrileña. Solamente en la exposición monógrafica realizada por el Prado en 1905 aparece el cuadro como perteneciente a la parroquia de Santa Bárbara.

Ahora bien ¿dónde estaba el cuadro antes de entrar en la Galería española de Louis-Philippe? José Antonio Buces piensa que lo pudo sacar de un convento dominico de Teruel el Mariscal francés Suchet en 1809 porque en la venta inglesa de 1853 el cuadro lleva la inscipción: "Obtained at Terruel, from a dominican convent". La hipotésis es atractiva y, aunque no la descartamos totalmente, no puede satisfecernos del todo por varias razones. La primera y más segura es que sabemos que Taylor constituyó la colección del rey francés en España entre 1835 y 1837 [Baticle/Marinas 1981, pp. 13-18]. Por otra parte, varias inscripciones de los catálogos de la Galería española (París, 1838) o de la venta inglesa (Londres, 1853) son improbables. Como el cuadro lleva la inscripción inexacta: *S. Carmelo obispo de Teruel* la confusión que encontramos en los antiguos catálogos se podría explicar así.

El pintor ha utilizado de nuevo un modelo vivo y consigue transmitir en este cuadro impresionante un intenso efecto de fuerza, matizado por el detalle exquisito de la Virgencita esbozada en lo alto. El tratamiento luminoso de esta inmensa figura, envuelta en su soberbio hábito blanco de varios matices, contrasta con los pequeños motivos de la cruz pectoral y del escudo mercedario. El pintor hace emerger esta importante silueta de una penumbra esclarecida a la derecha por la luz difuminada a partir de la visión virginal que ha recuperado su transparencia con la cuidada restauración llevada a cabo por José Antonio Buces.

34. SANTA FAZ

1631
Óleo sobre lienzo, 101 x 78 cm
Firmado y fechado en el borde lateral derecho del paño: ***F[ran]co Zurbará[n] fct 1631***
Madrid, colección privada

PROCEDENCIA: Madrid, colección marqués de Prado Alegre; Madrid, colección Mariano Pacheco; Buenos Aires, colección privada; Madrid, colección privada desde ca. 1985.

Fig. 1: Martin Schongauer, *Santa Verónica*, grabado, ca 1450-1491.

Fig. 2: Detalle de la firma.

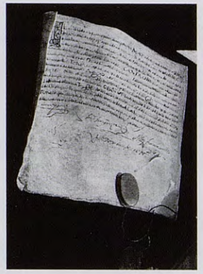


Fig. 3: La *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, detalle de la firma, 1631.

Fig. 4: Detalle del rostro.

La tradición cuenta que Cristo, en el camino del Calvario, se encontró con una piadosa mujer, que quizás era la esposa de Zaqueo y que según el evangelio apócrifo de Nicodemo se llamaba Berenice. Compadecida por sus sufrimientos, le enjugó el rostro con el velo blanco que cubría su cabeza. Como recompensa, el Salvador dejó la huella de su Santa Faz sobre las tres capas del velo. El preciado lienzo fue llamado en griego *Veron icon* (verdadera imagen) que dio origen al nombre de Verónica, puesto a la mujer. La Iglesia recuerda esta emotiva escena en una de las estaciones del Vía Crucis. Desde el siglo X se veneraba en la Iglesia de San Silvestre de Roma una imagen muy antigua, sobre tela, llamada "velo de Verónica" que hoy se conserva en el Vaticano. Se contaba que la piadosa mujer, al morir, dejó al Papa la preciada reliquia, lo que originó la devoción romana. En Europa se veneraban numerosas reproducciones de la Santa Faz. En España la Catedral de Jaén fue construida para albergar una de estas reliquias consideradas milagrosas.

Debido sin duda a las representaciones de los Misterios, en las que se reproducía la historia de la Verónica, a partir del siglo XIV surge en el arte la imagen de la mujer ofreciendo a la adoración de los fieles el rostro de Cristo impregnado en el lienzo (fig. 1). El velo de la Verónica, asociado a los instrumentos de la Pasión, figura en la representación de la Misa de San Gregorio. Los pintores flamencos suelen representarlo fijado por dos clavos en la pared, encima del altar. Estos temas eran muy populares en el siglo XV, pero escasean después de la Contrarreforma. En el siglo XVI la Santa Faz, ya grabada por Durero con dos ángeles sujetando el velo, aparece en las pinturas del Greco totalmente frontal como una especie de retrato milagroso. Zurbarán pintó varias veces este conmovedor tema, intentando reproducir escrupulosamente lo que entonces era considerado verdad histórica. Lo que pinta no es el retrato hierático como un icono como los del Greco, sino el rostro doliente de Cristo ligeramente impreso en el sudario.

De las numerosas representaciones de la *Santa Faz* pintadas por Zurbarán, este cuadro es verosímilmente la primera. Esta firmada y fechada en 1631; la firma está situada en el borde derecho del paño pintado sobre un fondo oscuro en "trompe-l'œil" como bien observó Caturla. Es desusada la inscripción colocada verticalmente y dicha firma ha sido a veces puesta en duda. Sin embargo, al ser limpiada se ha revelado como antigua y la fecha de 1631 cuadra bien con esta pintura (fig. 2) y se emparenta con la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (fig. 3). El cuadro fue reducido abajo cortando los picos del paño, quizás por hallarse la parte baja del lienzo muy deteriorada. Cuando vimos el cuadro en 1999 estaba sin limpiar y parecía en mal estado. En esta primera versión llama la atención la peculiar manera de Zurbarán de tratar este tema tan popular en el siglo XVII: la presentación del rostro en tres cuartos, su imagen difuminada (fig. 4) y el acentuado carácter realista del paño de la Verónica.

35. SANTA FAZ

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 105,4 x 76,8 cm
Mercado del arte
Restaurado en 2000 por David Chesterman

PROCEDENCIA: Madrid, colección Ángel Avilés; sus herederos; Londres, venta Christie's, 17 de diciembre de 1999, nº 59 (no vendido); Londres, Derek Johns., 2000-2003; Nueva York, Adam Williams Fine Art, 2003; Londres, Derek Johns, 2006.

Del obrador de Zurbarán salieron más de una docena de *Santa Faz*. Sobradamente conocida es esta composición creada al parecer por el pintor extremeño, varios de cuyos ejemplares conservados se admiten actualmente como obras autógrafas suyas, aunque se advierte más o menos participación del taller en algunas de ellas.

Stoichita observó que en esta larga nómina de retratos de Cristo en el paño de la Verónica existe una curiosa paradoja: "por una parte se adscriben a la tradición de "pintura no hecha por mano de hombre" ("archeiropoïta"), "pintura divina" y por otra, lleva a su más alta cúspide la pintura de "trompe-l'œil" [Stoichita 1991, pp. 71-72] como ya lo había apuntado [Caturla 1965, pp. 202-205].

La primera versión del tema de la *Santa Faz* pintada por el pintor de Fuente de Cantos (cat. nº 34) debió de ser del agrado de los teólogos y de los devotos comitentes lo cual proporcionó al pintor una importante demanda. Al encontrar a Jesucristo en su camino al calvario, Santa Verónica según una tradición muy remota, secó el sudor de su rostro ensangrentado con su propio velo. Éste quedó impregnado con la sangre y reflejó los rasgos del Señor. La composición de Zurbarán sobrecoge por su realismo y su fuerte dramatismo. Muestra la cabeza escorzada con una tenue impresión rojiza, de tres cuartos hacia la derecha, lo que debía corresponder más a la realidad que lo representado en los retratos hieráticos pintados anteriormente por El Greco. De hecho si Cristo caminaba, su rostro no podía aparecer frontal sino inclinado y ligeramente lateral.

Por otra parte, el paño blanco surge con tremenda fuerza en profundo contraste con el retrato esbozado. La complacencia en representar el velo de la Verónica como un "trompe-l'œil a lo divino" se resuelve en estas pinturas de Zurbarán mediante la ilusión del marco, siendo el único nexo con el mundo exterior: dos dobles finos cordeles de los que pende el paño atado en algo que no podemos ver. En la parte baja, un alfiler dorado levanta la tela en el centro, creando un "marco en el marco", totalmente ilusionista. Este alfiler o fino clavo de la parte inferior desaparecerá en las versiones tardías. Parece una invención propia de Zurbarán, totalmente original, de la cual no conocemos otros ejemplos en la pintura del siglo XVII.

36. SANTA FAZ

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 107,2 x 79,3 cm
Houston, The Museum of Fine Arts, Sarah Campbell Blaffer Foundation (Inv. n° 1980.9)

PROCEDENCIA: Conde Casa González, 1889; Londres, venta Christie's, 28 de octubre de 1977, n° 129; Londres, Trafalgar Galleries; adquirido en 1980 por la Sarah Campbell Blaffer Foundation de Houston.

De Zurbarán y de su obrador se conocen múltiples réplicas del tema de la *Santa Faz* o *Paño de la Verónica* pintadas durante toda su carrera. Dos solamente están firmadas y fechadas, una en 1631 (cat. n° 34) y la otra en 1658 (cat. n° 251). El primer ejemplar permite agrupar en fechas cercanas, ca 1630-1635, un grupo de réplicas autógrafas, en las cuales se pueden advertir a veces algo de participación del taller. En todas ellas, la simetría de los pliegues se muestra más rigorosa que en las posteriores y el rostro de Cristo parece un retrato esbozado. Este grupo de lienzos, mayoritario en la producción zurbaranesca, forma un tipo de imágenes de la *Santa Faz*, muy peculiares, que son una invención propia del pintor extremeño: no dependen de ningun modelo ajeno, aunque se advierte todavía su dependencia hacia estampas o pinturas anteriores. Como hemos visto en el cuadro fechado en 1631, dos elementos de la composición parecen invenciones originales de Zurbarán: el rostro difuminado en tonos rojizos y visto de tres cuartos, así como el paño de la Verónica sujetado sobre el fondo oscuro con lacitos y alfileres que levantan por el centro los bordes superiores e inferiores del lienzo, formando dobleces triangulares que enmarcan el rostro de Cristo. Sólo hemos encontrado en un grabado de principios del siglo XVII, el paño clavado abajo en su parte central, pero pertenece al tipo de Santa Faz con otros instrumentos de la Pasión y no procura la increible sensación, muchas veces apuntada de "trompe-l'œil a lo divino" que parece una invención propia de Zurbarán. El cuadro de Houston, de excelente calidad, pertenece a este grupo. Leves diferencias en el rostro de Cristo, en los profundos pliegues, muestran que no son meras copias del original de 1631, sino réplicas autógrafas del pintor.

37. SANTA FAZ

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm
Sevilla, Iglesia Parroquial de San Pedro, Hermandad Sacramental

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia Parroquial de San Pedro, Hermandad Sacramental.

Fig. 1: Agostino Carrachi, *Paño de la Verónica*, grabado, 1581.

Varias representaciones de Zurbarán de la *Santa Faz* de Jesucristo en el paño de la Verónica, prueban el éxito de esta formula original que conviene perfectamente a esta devoción muy difundida en la España del siglo XVII. En ésta, de la Hermandad Sacramental de la parroquia sevillana de San Pedro, Zurbarán con alguna participación de su obrador, repite con leves variantes el modelo que firmó y fechó en 1631 (cat. n° 34).

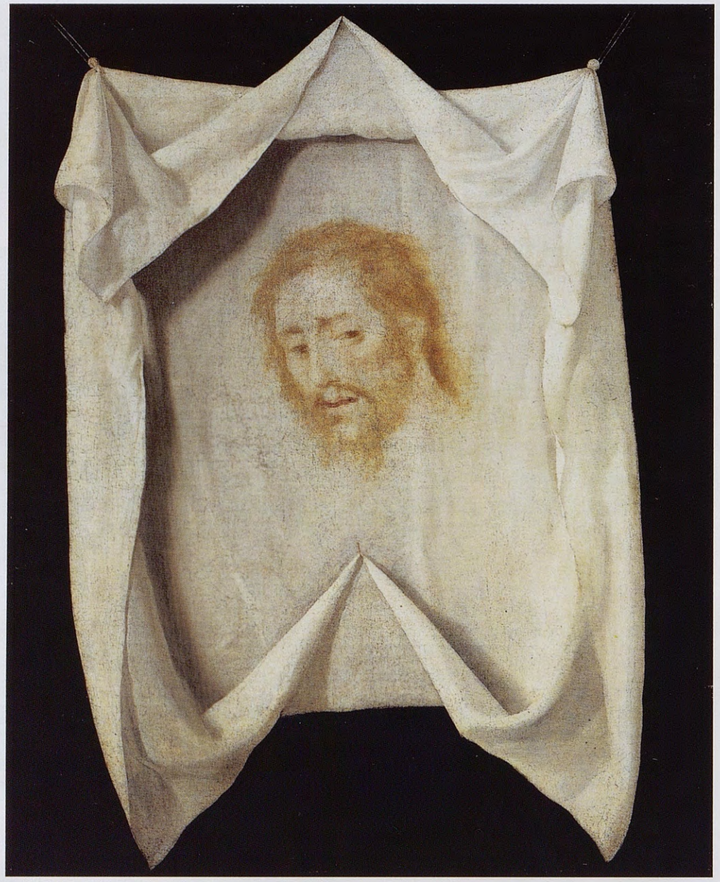
No existen referencias documentales sobre este lienzo que sólo aparece mencionado en 1955 en un inventario del archivo parroquial atribuido, curiosamente, a Roelas. Guinard lo publicó sin fotografía en su monografía con la correcta atribución. Desde esta fecha es un cuadro que se ha mostrado en varias exposiciones como una excelente repetición del original de 1631, muy sucio y antecedente de la maravillosa versión del museo de Estocolmo (cat. n° 84), quizá pintada algo más tarde. Pertenece la *Santa Faz* de Sevilla al primer modelo realizado por Zurbarán con su original paño recogido en pliegues simétricamente dispuestos, enmarcando el retrato de Cristo grabado en el lienzo de Santa Verónica, la piadosa mujer que enjugó el rostro del Señor camino del Calvario. El sudario aparece con tres picos en la parte alta y otros tantos en la parte baja, formados mediante dos alfileres o finísimos clavos que mantienen el lienzo en el centro. El efecto de "trompe-l'œil" o trampantojo, captando la tela blanca grisácea sobre un fondo neutro oscuro, está como de costumbre perfectamente logrado.

En esta versión el rostro de Cristo, pintado con un tono rojizo por estar estampado con la propia sangre de Jesús, aparece más como un verdadero retrato. Mira directamente el espectador como para obtener de él su arrepentimiento y se aparenta a los grabados encargados precisamente con motivo de esta devoción de la Pasión. En las mismas fechas se realizan en Italia (fig. 1) y así también lo pintan o lo graban los artistas franceses (Champaigne, Melan), pero siempre representando a Cristo rigurosamente frontal como un icono.

38. SANTA FAZ

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 101,6 x 83,2
Nueva York, colección privada

PROCEDENCIA Londres, Trafalgar Galleries; Nueva York, Stanley Moss & Co.; Nueva York, venta Christie's, 10 de enero de 1990, nº 225 (286.000 $); Nueva York, colección privada.



Aunque sólo conocemos este cuadro por fotografía, pensamos que puede tratarse de una réplica autógrafa de esta iconografía repetida por Zurbarán, aquí advertimos cierta intervención de su obrador. El plegado del paño marcadamente oblongo, parece más sencillo. Sus puntas son muy largas y puntiagudas. El rostro tiene una expresión dolorida y quizás menos natural que en las anteriores versiones.

39. CARNERO CON LAS PATAS ATADAS

1631
Óleo sobre lienzo, 84 x 116 cm
Firmado y fechado: *Franco Dez…/1631*
Suiza, colección Fundación GMG

PROCEDENCIA: Desconocida.

Ademas de la tipología tradicional del bodegón, del que Zurbarán dejó pocas pero admirables muestras, el maestro extremeño pintó varios ejemplares de *Corderos* o de *Carneros* con las patas atadas, abandonados sobre un tablero. La imagen del cordero así atado, aparece como la víctima adecuada para el sacrificio. En algunos de ellos, la referencia al *Agnus Dei* hacen inequívoca la alusión religiosa al Cordero de Dios. Sin embargo en las primeras versiones del tema, la carencia de atributos sagrados y la presencia de cuernos parecen poco compatibles con una simbología cristiana, aunque para Gállego sería un recurso analogista de inspiración en el Antiguo Testamento, por corresponder posiblemente al carnero que sustituyó a Isaac en el sacrificio (Gn 22, 13). Podemos también ver en ellos simplemente espléndidos estudios del natural, obras profanas que tuvieron un indudable éxito en la época. Llama la atención la minuciosidad con la que el joven pintor ha realizado los bucles de lana que destacan sobre un fondo neutro muy oscuro. Al parecer estos carneros tan bien observados, contribuyeron a incrementar la fama de pintor realista de Zurbarán. La curiosa mención de Palomino da fe de la relevencia de esta temática en su obra: "Un aficionado tiene en Sevilla un borreguillo de mano de este artífice, hecho por el natural, que dice que estima, más que cien carneros vivos" [Palomino [1724] 1988, p. 275].

Sólo conocemos este carnero grande por una buena fotografía en blanco y negro, pero podemos notar en esta obra temprana, fechada en 1631, una singular observación de la realidad, apoyada en una excepcional atención al detalle, que consigue dar a este humilde merino una presencia verdaderamente impresionante. Es un borrego ya crecido, de edad entre seis u ocho meses, primero de los cuatros ejemplares de esta tipología seguros de la mano del pintor. Es curiosa la colocación descentrada del animal cuya nariz casi toca el borde derecho del cuadro mientras queda un espacio bastante importante detras del gran rabo lampiño.

40. BEATO TOMÁS DE ZUMÁRRAGA

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 122 x 99 cm
Inscripción en la cartela sobre el madero: *F. TOMAS DZV/MARAGA*
Sevilla, colección privada

PROCEDENCIA: Sevilla, colección privada.

El Beato Fray Tomás de Zumárraga nació en Vizcaya en 1577. Entró muy joven en la Orden de Santo Domingo bajo el nombre de Fray Tomás del Espíritu Santo. Estudió en Valladolid y en cuanto fue ordenado sacerdote, partió como misionario a Filipinas. En 1603 fue enviado a predicar a Japón donde se habían establecido los Dominicos el año anterior. El beato fraile no dudó en prestar ayuda a los primeros japoneses cristianos, muy afectados por los persecuciones que empezaron en el año 1597. Otra gran persecución comenzó en 1614 y Fray Tomás fue apresado en 1617. Le tomaron prisonero en Omura manteniéndole en terribles condiciones y en 1622 murió en Nagazaki martirizado en la hoguera con numerosos religiosos y laicos. En 1867 fue beatificado por Pio IX con otros mártires muertos en Japón en el siglo XVII.

La representación de este misionario mártir es excepcional y por lo tanto muy interesante. Cuando llegó a Sevilla la terrible noticia de los mártires de Nagazaki, la Orden de los Predicadores no tardó mucho en encargar a Zurbarán imágenes sobre el suceso. Como siempre, al extremeño no le gusta mostrar los horrores del martirio sino que representa a Fray Tomás con las manos atadas en la espalda a un grueso palo donde una cartela clavada lleva su nombre. La hoguera está pintada de forma escueta en la parte inferior derecha del lienzo, mientras que en la parte superior se entreabren unas nubes grisaceas dejando aparecer la luz celeste. El mártir aparece joven con la expresión serena de resignación y aceptación del sacrificio que Zurbarán logra siempre de manera muy convincente.

41. SAN FRANCISCO ARRODILLADO EN MEDITACIÓN

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 163,5 x 122,5 cm
Düsseldorf, Museum Kunst Palast (Inv. n° M78)

PROCEDENCIA: Madrid, condesa de la Paz (?); París, colección Otto Mündler; Bonn, colección Wesendonck, n° 87 (†1894); donado al Provinzialmuseum de Bonn (Inv. n° 336); transferido al museo de Düsseldorf en 1936.

Giovanni Bernardone nació en Asís (Umbría/Italia) en 1182 en una familia de mercaderes acomodados. Aunque en la pila bautismal recibió el nombre de Juan, fue llamado Francisco (Francés) por su padre. Pasó alegremente su juventud, participó en la guerra contra los perusinos, fue tomado prisonero y, al quedar libre, enfermó gravemente. Recuperadas las fuerzas a los veintiún años decidió consagrarse a Dios y fundó la primera orden mendicante, la Orden de Frailes Menores, teniendo como regla la castidad, la humildad y la pobreza absoluta. La definitiva regla de 1223, fue aprobada por una bula del Papa Inocencio III. El *poverello* de Asís murió dos años después de recibir los estigmas, el 4 de octubre de 1226, en la Iglesia de Santa María de la Porciúncula. La fecundidad de la obra de San Francisco fue prodigiosa y su canonización llegó muy pronto en 1228. La extraordinaria difusión de su nueva orden por el mundo entonces conocido y después de los descubrimientos, su expansión por las nuevas tierras, es ampliamente conocida.

Lo primero que salta a la vista ante las representaciones de los Franciscanos es el hábito, pues su forma y color varían según las distintas familias de la Orden. España fue el país en el que más se manifestó la tendencia al rigor y al ascetismo, sobrepasando a veces la austeridad establecida por el propio fundador. Gracias a sus biógrafos y a las túnicas que todavía se conservan, sabemos que éstas tenían forma de cruz o de *tau*. San Francisco vestía un burdo hábito remendado color grisáceo, con un simple cinturón de cuerda y caminaba descalzo. A lo largo de los siglos surgieron, sobre todo en Italia y en España, varias reformas o modificaciones de la Orden en las que abundaban prescripciones supererogatorias de gran dureza, debidas al fervoroso espíritu de algunos franciscanos como fray Juan Pascual, fray Juan de la Puebla, fray Juan de Guadalupe o San Pedro de Alcántara, el hijo más insigne del franciscanismo extremeño. Sus reformas dieron lugar a la familia llamada *Descalcez* o *Alcantarina* que penetró incluso en Italia y se propagó rápidamente por América y Filipinas [véase Ámez 1999].

Si insistimos en esta rigurosísima reforma franciscana es debido a la abundante producción de San Franciscos zurbaranescos, vestidos con un hábito de telas rudas y con parches, que encarnaba directamente el ambiente místico preferido por los comitentes fieles a la Reforma católica postridentina y deseosos de promover la visión más austera del santo de Asís. Llama también poderosamente la atención el hecho que Francisco de Zurbarán, oriundo de Fuente de Cantos donde los Descalzos de la Provincia de San Gabriel fundaron en 1594 el Convento de San Diego (concediéndoles el rey la ermita de San Marcos, a las afueras de la villa), viviera doce años en Llerena que contaba precisamente en 1628, con veinticuatro monjes de la misma provincia reformada de San Gabriel. Doña María Páez Barrial, acomodada vecina de Llerena y pariente de la primera esposa de Zurbarán, era patrona del Convento San Sebastián de dicha orden en la ciudad y pidió en su testamento de 1613, ser enterrada en la capilla de su convento [Ámez 1999, pp. 247-260]. El joven pintor conocía perfectamente los frailes de la más estricta reforma y así se podría explicar la abundancia de representaciones de San Franciscos de este tipo en su obra juvenil, en la de su taller o en la de sus seguidores.

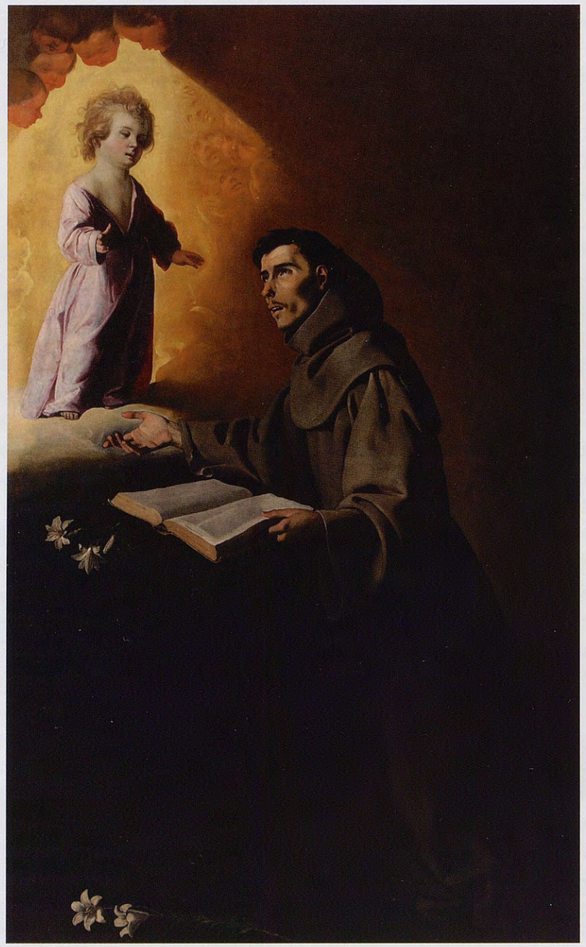
Este cuadro actualmente conservado en Düsseldorf, encabeza una importante serie de monjes arrodillados en un áspero paisaje rocoso. Como en el lienzo de Buenos Aires firmado en 1632, el santo sostiene en sus manos, de un dibujo muy firme, una calavera, representativo *memento mori* en el siglo XVII. Aunque el capucho piramidal le oscurece el rostro, la expresión de intensa oración está perfectamente reproducida. San Francisco parece rezar absorto en una gruta abierta hacia la derecha, donde se observa un paisaje. La ermita que se ve en segundo término, evoca las miserables cabañas donde el *poverello* gustaba recluirse y recuerda a los frailes la necesidad del retiro y del recogimiento.

Un grueso libro, muy manejado, bello elemento de naturaleza muerta, reposa en una roca delante del santo arrodillado. La composición no difiere mucho de la del cuadro de Buenos Aires, pero el fondo, menos oscuro y con paisaje, permite fecharlo unos años más tarde. En todo caso constituye un ejemplo perfecto en la obra de Zurbarán de simplificación de los detalles y de concentración en lo humano. El fraile de rodillas, recogido en profunda meditación, soberanamente hermoso por su realismo y su perfección técnica, trae involuntariamente al recuerdo la imagen de Hamlet, pero al mismo tiempo representa el más alto grado de diálogo místico del asceta con sus postrimerías.

42. SAN ANTONIO DE PADUA

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 201,5 x 126 cm
Etreham, Iglesia Saint-Romain
Reentelado en 2000 por Gérard Ten Kate. Restaurado entre 2001 y 2004 por Pierre Laure
Monumento declarado de interés artístico el 26 de marzo de 2002 (CSMH)

PROCEDENCIA: Sevilla, 1681, colección de Andres del Río (?); Sevilla, 1844, colección de Julián Williams, vicecónsul de Inglaterra (?); Francia, colección del conde de Houdetot (1778-1859), manoir de Etreham (Francia), siglo XIX (?); regalado a la Iglesia Saint-Romain de Etreham en fecha desconocida.



A pesar de los combates y los bombardeos que sufrió la región en 1944, la riqueza de patrimonio de la Baja Normandía (Francia) continúa sorprendiéndonos. Los alrededores de Etreham fueron el escenario de batallas que afortunadamente, no destruyeron la encantadora iglesia románica del pueblo, dedicada a San Román y clasificada Monumento Histórico Nacional desde 1840. El edificio conserva algunas piezas interesantes entre las cuales este hermoso lienzo, que se encontraba colgado muy alto y a contraluz por encima del portal de la iglesia. El cuadro representa a San Antonio de Padua con el Niño Jesús y, debido a su estado lamentable, tuvo que ser restaurado. El pésimo estado del lienzo necesitaba urgentemente importantes intervenciones de los restauradores.

El cuidadoso trabajo de restauración se llevó a cabo en varias etapas. Afortunadamente, y como se ha podido comprobar en varios lienzos de Zurbarán, la capa pictural y las veladuras se mostraron extremadamente sólidas, fruto de una técnica de ejecución excelente. Una vez estucadas las lagunas existentes, se procedió con prudencia a la reintegración del color en los desgates. La restitución cromática se ajustó totalmente a las faltas. Al terminar esta compleja restauración, nos encontramos ante una pintura al óleo caracterizada por su composición en una amplia diagonal del ángulo izquierdo en lo alto hasta el ángulo derecho abajo. La gama de color con los contrastes entre amarillos, ocres, grises y rosados pálidos de gran variedad de matices sobre fondo oscuro, resaltan la actitud de recogimiento y éxtasis del joven santo fraile.

Tras el Greco, Zurbarán ha multiplicó las imágenes de San Francisco de Asís. Sin embargo, no parece haber abordado frecuentemente el tema de San Antonio de Padua (1195-1231), a pesar de ser un santo muy popular en España. Por estos motivos la *Aparición del Niño Jésus a San Antonio de Padua* encontrada en Etreham resulta especialmente interesante. El *San Antonio de Padua* descubierto en Normandia viste el hábito de los frailes menores de la Observancia: amplia túnica de paño marrón grisáceo plisada en la cintura con la ayuda de un cordón y con capucha redondeada, separada del conjunto por una especie de esclavina o muceta.

Las imágenes de San Antonio se multiplicaron durante los siglos XVI y XVII. Resultaban extremadamente variadas ya que los episodios de su leyenda se habían desarrollado mucho con el paso del tiempo. No obstante, la representación más frecuente era la de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua,* tal y como nos la presenta Zurbarán en nuestro cuadro. El jesuíta Ribadeneira (1525-1611), autor de un *Flos Sanctorum* extremadamente popular, describió con mucha precisión esta visión: "Una vez estando el santo en su cuarto solo una noche, el anfitrión que le había recibido en su casa vio una gran luz en su cuarto y vio un niño muy bello que estaba sobre su libro y que con gran familiaridad se metía entre los brazos de San Antonio, el cual le abrazaba y se alegraba con él sin poder quitarle los ojos de encima" [Ribadeneira 1983, p. 211]. Los seguidores de Zurbarán, y sobre todo Murillo, han pintado al Niño sobre el libro o en los brazos del Santo de Padua. En los lienzos del pintor extremeño, el Niño Jesús aparece entre las nubes encima del Santo.

Zurbarán consigue siempre excelentes resultados en las representaciones de "santas infancias". El niño pequeño de rizos rubios, vestido con la túnica sin costuras que crecía con él, tejida por la Virgen según Pacheco [Pacheco 1990, p. 626], resulta muy parecido al *Niño Jesús bendiciendo* (1629-1630, cat. n° 21) del Museo Pushkin de Moscú. En los dos casos, el artista le ha representado con una túnica demasiado grande, aquí de color rosa tirando a violeta, tono característico de sus vestiduras en la escuela sevillana. Jesucristo pintado como un muchachito, casi un niño de pecho, de admirable espontaneidad y viveza, aparece sin embargo monumental, merced al juego muy sutil de colores aplicados en grandes pinceladas. Combinando audaciosamente una selección de tonos limitados –el rosa pálido de la túnica y el dorado

intenso de la luz celeste que sirve de nimbo al Niño– Zurbarán demuestra aquí su talento como remarcable colorista. Las caritas de los angelitos que rodean la figura infantil están pintadas con un refinamiento cromático característico del pintor. La silueta del Santo estático resulta también muy lograda, y el diálogo mudo entre el visionario y la aparición divina está representada con ese tierno lirismo que hace de Zurbarán uno de los mejores intérpretes de la experiencia mística en el siglo XVII.

San Antonio está pintado de rodillas, los brazos abiertos en un gesto de ofrenda, que recuerda la imagineria medieval. Las manos, de dibujo muy seguro, están vueltas hacia el exterior como signo "de adhesión total a la autoridad" [Garnier 1982, p. 134]. La actitud del joven monje, así como su apariencia física, recuerdan el bello *San Francisco en éxtasis* de la antigua colección Álvaro Gil (cat. nº 240), pero el *poverello* de Asís está representado con el rostro de perfil, mientras que San Antonio aparece de tres cuartos con la mirada elevada hacia el cielo y la boca entreabierta rematada con un bigote marrón. El tratamiento de los pliegues del hábito color castaño grisáceo es análogo en las dos obras: grandes superficies de factura firme y luces perfectamente repartidas. El juego sutil de claroscuro –a escena recibe únicamente la luz de la aparición divina dejando en la oscuridad la mesa sobre la que está apoyado un gran infolio– permite fechar esta composición en los años 1630-1635, período en el que Zurbarán se ha ya revelado como el pintor favorito de los comanditarios religiosos sevillanos. Además de las azucenas sobre la mesa, la restauración ha hecho aparecer en el suelo otras dos ramas de esta misma flor, símbolo de las almas castas, únicos toques de un blanco puro, tratados con gran fluidez de pincelada.

Si la fecha parece más o menos segura, la procedencia de la obra permanece desconocida. Las antiguas menciones de *San Antonio de Padua* en el corpus de Zurbarán son excepcionales e imprecisas. El excelente investigador Paul Guinard señaló un *San Antonio* en el Colegio Mayor de Maese Rodrigo de Sevilla mencionado por González de León, pero no se sabe si se trataba del santo de Padua o de San Antonio Abad [Guinard 1947, p. 201]. Podríamos también imaginar que el cuadro de Etreham hubiera sido pintado para el Convento San Antonio de Sevilla. En la *Correspondencia de Don Antonio Ponz con el conde de Aguila* (carta del 12 de noviembre de 1779), se mencionan "tres lienzos grandes que están sobre los cajones de la Sacristía y en el claustro, el uno de Zurbarán y los dos de Herrera" [Guinard 1949, III, p. 8]. Sin embargo, el tema del cuadro no se indica y el conde de Aguila parece dudar de esta atribución pues el mismo autor describe por otra parte: "un lienzo grande en la sacristía: parece de Zurbarán o de Bernabé de Ayala". Finalmente en el siglo XIX, Amador de Los Ríos describió un *San Antonio y el Niño Jesús* de Zurbarán en la colección sevillana de Julian Williams, vicecónsul de Inglaterra [Amador [1844] 1979, p. 473]. Es poquísimo, lo que podemos encontrar en las fuentes antiguas.

A las dificultades para descubrir el origen de este importante cuadro, se añade el misterio de su presencia en una pequeña iglesia de la Baja Normandía. No hemos podido encontrar la procedencia absolutamente indiscutible de esta obra. Sin embargo, una pista bastante convincente nos ha conducido hacia la colección de pintura del conde de Houdetot (1778-1859), propietario de la casa solariega de Etreham que reconstruyó en el emplazamiento de un antiguo castillo. Perteneciente a una muy antigua familia de Normandía, Frédéric Christophe de Houdetot mostró un gusto por las artes que le condujo al taller de Regnault y después al de David. El conde de Houdetot llevó a cabo una brillante carrera política, sin duda oportunista. Tomó parte en el establecimiento del régimen imperial y fue reelegido diputado de Calvados desde 1849 hasta 1857. Murió a la edad de 81 años el 20 de enero de 1859, gozando de unos ingresos de más de 80.000 francos. No tuvó descendencia y su título de "Comte Pair" de Francia, hereditario desde 1827, pasó tras su muerte a su hermano el general Charles-Ile-de-France de Houdetot.

En diciembre de 1859, una subasta pública de la *Collection de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole et française composant la Galerie de feu M. le comte de Houdetot, député, ancien pair de France* fue llevada a cabo en dos sesiones en el Hôtel des ventes de Drouot. La primera tuvo lugar el 12 y 14 de diciembre: incluía 18 pinturas de la escuela española de las 199 que componía la venta; la segunda, los días 19 y 20 de diciembre, contaba solamente 7 lienzos españoles sobre los 191 lotes, entre los cuales una *Santa Margarita* atribuída a Zurbarán. Desafortunadamente, no tenemos ningún dato sobre el modo con el que se enriqueció esta colección constituída sin duda, como otras muchas, desde el período napoleónico de la carrera del conde de Houdetot. Las pinturas españolas fueron quizás adquiridas para él por su hermano Charles-Ile-de-France que sirvió en España durante sus campañas bajo las órdenes del mariscal Lauriston en 1823. Sabemos que Frédéric Christophe de Houdetot en 1842 regaló algunas obras al museo de Bayeux, convertido más tarde en Museo Baron Gérard. Como tuvo varios cuadros españoles en sus colecciones, el conde de Houdetot podría perfectamente ser el donador de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* de Zurbarán a la iglesia de su pueblo [véase Delenda/Curie 2005 y Delenda 2005].

43. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 101,5 x 76
Madrid, colección Plácido Arango

PROCEDENCIA: Gran Bretaña, colección privada, antes de 1972; Londres, Colnaghi & Co., 1974; Nueva York, venta Christie's, 15 de enero de 1985, n° 96 (132.000 US$); Madrid, colección Plácido Arango.

Fig. 1: *Inmaculada Concepción*, copia. Colección privada.

La procedencia de este lienzo es desconocida. Apareció en Londres en 1972 y fue adquirida en Nueva York en 1985 por su actual proprietario. Se trata, por sus reducidas dimensiones, de un cuadro de devoción privada. Bajo el blanco ropaje no se sabe si la Virgencita juvenil asciende al cielo de pie, o arrodillada en la peana formada por las cabecitas de numerosos angelotes. La figura de la *Purísima* aparece en el centro de un cielo completamente dorado "vestida con el sol, y la luna a sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas" (Ap 12, 1). Apoyada sobre el creciente lunar, lleva un manto de un azul profundo encima de una túnica blanca. La silueta aparece piramidal, ensanchada, los brazos abiertos con las palmas de las manos hacia al cielo en actitud de oración, posición que retomará el pintor en una de sus últimas *Inmaculadas*, conservada en el museo de Budapest (cat. n° 284). La Inmaculada está representada como la prometida del *Cantar de los Cantares*, la que "sube del desierto" (Cant 3, 6) y que "surge como el alba, bella como la luna, espléndorosa como el sol" (Cant 6, 10).

Los atributos lauretanos apenas se aprecian, muy diluidos entre las nubes. Zurbarán diseña un paisaje de espaciosa entidad donde se ven, muy ligeramente pintados, los símbolos propios de lo terrenal. Como en las otras versiones tempranas, la Virgen surge de un halo de luz dorada y una aureola formada por las caritas gloriosas de serafines también dorados, un poco más oscuros que el cielo luminoso. La composición, un poco desmañada con la media luna demasiado ancha y las cabecitas de angelitos poco logradas, se puede explicar si se trata de un cuadro de juventud, quizá con participación de taller. Aunque no esté del todo logrado, el lienzo fue copiado varias veces. Pérez Sánchez publicó una copia conservada en el Banco de España y una curiosa versión libre incluida en el retable de Chiconaulta en México [Pérez Sánchez 1996-97, p. 96, reproducidas]. Existe otra copia muy repintada en una colección española (fig. 1).

44. FAMILIA DE LA VIRGEN

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 127 x 106 cm
Madrid, colección Juan Abelló
Restaurado en Madrid en 2005 por Rafael Romero

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada (?); Roma, colección Grassi (?); Roma, colección conde Alessandro Contini-Bonacossi, antes de 1924; Florencia, herederos del conde Alessandro Contini-Bonacosssi; Madrid, colección Juan Abelló.

Fig. 1: *La Familia de la Virgen,* copia de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 146,2 x 108 cm.

Fig. 2: Obrador de Zurbarán, *Virgen niña en éxtasis,* óleo sobre lienzo, 79,7 x 63,8 cm. Colección privada.

Fig. 3: *La Virgen niña en éxtasis,* copia de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 68,3 x 55,9 cm. Colección privada.

El origen de este exquisito lienzo se desconoce. Estaba atribuido a Velázquez con el título *La Educación de la Virgen* hasta que Mayer lo publicara en 1925 con la correcta atribución a Zurbarán. Desde entonces esta atribución nunca se puso en duda. En 1947 Guinard apuntó que podría proceder de uno de los dos retablos colaterales de la Iglesia de la Trinidad Calzada en Sevilla, cuyo encargo recibiera el pintor extremeño en 1629. Las indicaciones, en cuanto a los asuntos de las pinturas de dicho retablo, no son muy precisas: Ponz concreta que se trataba de la *Vida de San José y la Virgen* y González de Léon, que no se refiere más que a la vida de San José, da un total de ocho cuadros para cada uno de los altares. Soria aceptó la proposición de Guinard y creyó, sin explicar porque, que el lienzo perteneció a la célebre colección Salamanca, mientras que Roberto Longhi avanzó que procedía de la colección Grassi en Roma. No se han podido averiguar estas hipótesis sobre la procedencia de este cuadro actualmente conservado en la colección Abelló de Madrid. La crítica moderna parece abandonar la posibilidad de que este cuadro proceda del retablo lateral de la iglesia hispalense de los Trinitarios Calzados porque la iconografía de este magnífico lienzo parece más la de una obra aislada propicia a la devoción privada.

Para el pintor extremeño la temática de la Santa Infancia no se limitó solamente a Cristo sino también a su Santa Madre cuando era niña. Los textos antiguos sobre la infancia de María mencionaban que sus padres la llevaron al templo a la edad de tres años para consagrarla a Dios. El *Protoevangelio de Santiago* es uno de los más antiguos Evangelios apócrifos escrito probablemente hacia el año 150. Aunque nunca fue incluido entre los Evangelios canónicos, recoge leyendas que han sido admitidas por la Iglesia. El autor de dicho *Protoevangelio* enfatiza la santidad de la Virgen María y su redacción tiene, sin duda, relación con los inicios del culto mariano. De él proceden muchas creencias acerca la vida de la Virgen empezando por los nombres de sus padres, Ana y Joaquín, así como escenas de su vida que fueron después ilustradas por el arte cristiano. En el capítulo VII cuenta la consagración de María en el Templo de Jerusalem. "Y al llegar [María] a los dos años, Joaquín dijo a Ana: "Llevémosla al templo del Señor, para cumplir la promesa que le hicimos, no sea que el Señor nos la reclame, y nuestra ofrenda resulte ya inaceptable ante sus ojos". Ana respondió: "Esperemos todavía hasta que cumpla los tres años, no sea que la niña vaya a tener añoranza de nosotros". Y Joaquín respondió: "Esperemos" [Santos Otero 2006, p. 62]. Creemos que Zurbarán representa concretamente este epidodio porque Ana parece mantener a la niñita en su hogar mientras Joaquín ya está dispuesto a emprender el viaje.

Esta bonita tradición fue aceptada por los exégetas de la Contrarreforma. En *La mística ciudad de Dios* (1670), María de Ágreda comenta el éxtasis de la niña que recibió el anuncio de la cercana "redención de los hijos de Adán" mientras bordaba. La monja concepcionista añade: "pocos días antes de cumplir tres años, Dios la hizo saber que estaba próximo el día en que debía serle consagrada en su templo [...] San Joaquín y Santa Ana tuvieron una visión por la que Dios les ordenaba hacer votos [...] naturalmente les costaba mucho separarse de la que no sólo era su más dulce consuelo, sino también su modelo más perfecto[...] pero se sometieron totalmente al deseo de Dios y fijaron juntos la fecha de la inmolación" [Agreda [1670] 1976, p. 52].

Esta *Familia de la Virgen,* de una colección madrileña, ilustra este espisodio de la vida de la niña María, anterior a la *Presentación en el templo* pero distinto de su *Educación* que

Pacheco consideraba incorrecto porque la Virgen había recibido el privilegio de la ciencia de lo natural y lo sobrenatural [Pacheco [1649] 1990, pp. 582-584]. La postura de San Joaquín, con la cabeza apoyada en el codo, abarca una triple significación: la revelación de la divina voluntad, la meditación sobre las virtudes de la Virgen, así como la melancolía causada por su marcha del hogar familiar [véase cat. exp. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Galeries nationales du Grand Palais, octubre 2005-enero 2006]. El anciano padre sostiene un largo bastón para emprender el camino con la niña. Santa Ana apoya una mano protectora sobre los hombros de la pequeñita, mientras le ofrece un plato de fruta, símbolo de redención. En esta obra resaltan otras dos primorosas naturalezas muertas. Por un lado, la cesta de costura con un paño blanco, tradicional evocación de los trabajos de la Virgen. Por otro lado, la taza llena de agua, con una rosa en el plato de metal que simboliza la pureza y el amor. Este último bodegoncito simbólico aparecía ya en 1626 en la *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans*, (Sevilla, parroquia de la Magdalena, cat. n° 2), y en el *Bodegón* de 1633 (Pasadena, Norton Simon Foundation, cat. n° 57), así como en otra pequeña y exquisita *Taza y rosa* de la National Gallery de Londres. Esta flor podría representar a la rosa mística de las letanías de la Virgen en las que también se invoca a menudo a María como "vaso espiritual", "vaso de honor" y "vaso insigne de devoción". Una copia tardía con pequeñas variantes (fig. 1) se vendió como "School of Zurbaran" por 14.000 dolares en una subasta de Christie's en Nueva York el 20 de octubre de 1988 (lote 50).

Esta deliciosa *Familia de la Virgen* que estuvo en la colección italiana Contini Bonacossi podría ser el origen de un repertorio de *Virgencitas* rezando, bordando o durmiendo. Sus caritas conmovedoras encantaban al público y no extraña que se multiplicasen estas pinturas de la devoción privada. Del obrador de Zurbarán salieron varias Virgencitas rezando en éxtasis cuyo modelo autógrafo fue esta *Familia de la Virgen* de la colección Abelló, modelo que posteriormente serviría para la *Virgen niña en éxtasis* de Nueva York (cat. n° 180). La figura de la niña María en el Templo, tema que empareja con el *Niño de la Espina* (cat. n° 210), tuvo mucho éxito. La afición del pintor por los delicados bodegones aparece en todos los detalles de estos retratos infantiles tan logrados por el maestro y sus asistentes. Conocemos numerosos ejemplares primorosos de María niña bordando en el Templo que presentan variantes en los bodegones, en el vestido de la niña y en su expresión más o menos lograda. El hecho que haya tres versiones casi idénticas (figs. 2, 3, 4) hace suponer que probablemente existiera un modelo de la mano del maestro de hacia 1630-1640, hoy perdido. Quizás se trate del cuadro grabado por Manuel Salvador Carmona en 1809 (fig. 5). Estas exquisitas niñas tampoco servían unicamente para pintar los encantos de la infancia, sino que adquirían un significado más profundo, aludiendo también a las prefiguraciones de los dolores de María por la Pasión que sufriría su Hijo.

Fig. 4: *La Virgen niña en éxtasis*, copia de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 74 x 60,5 cm. Madrid, colección Alvaro Gil.

Fig. 5: Manuel Salvador Carmona, *La Niña contemplativa*, grabado, 1809.

45. HUIDA A EGIPTO

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 150 x 159 cm
E.E.U.U., colección Barney A. Ebsworth
Restaurado en 1998 por Jan Stephan Ortmann. Restauración terminada en 2003 por Laurence Baron Callegari

PROCEDENCIA: Bruselas, colección privada, ca 1985; París, colección Jean-Claude Serre; Londres, Agnew's, 2004-2005; E.E.U.U., colección Barney A. Ebsworth.

La Huida a Egipto sólo es mencionada por el evangelista Mateo: "Después de que ellos se hubieron marchado, un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo" (Mt 2, 13-14). Zurbarán representa la escena con su acostumbrada veracidad, siguiendo escrupulosamente las indicaciones establecidas por Pacheco: "Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca en cabeza y su sombrero de palma puesto; el Niño envuelto en sus brazos (...) San José delante, haldas en cinta, con su báculo" [Pacheco 1990, p. 625]. Aquí San José camina ligeramente detrás como para marcar la predominancia del Niño Dios y de su madre. Camina descalzo lo cual podría indicar la procedencia de un Convento de Descalzos. La escena que vemos al fondo a la derecha representando el conocido episodio de la "Destrucción de los ídolos", ha sido tomada del *Evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo* (cap. XXIII), inspirado de una profecía del profeta Isaías (Is 19, 1): "Oráculo contra Egipto: Ved a Yavé que, cabalgando sobre una nube ligera, viene a Egipto. Los ídolos de Egipto tiemblan ante él". Lo más frecuente como aquí, es que los ídolos se reduzcan a uno solo, encaramado sobre una columna que se cae cuando pasa Jesús mientras que un demonio se escapa. El Niño sentado de frente, mira al espectador y sus padres parece que están hablando, pero si miramos de cerca vemos que sus bocas están cerradas. Esta *Huida a Egipto,* actualmente en la colección estadounidense, fue recientemente publicada [Delenda 1998$_2$, pp. 168-169, repr.]; apareció en Bélgica hace quince años, pero estaba sin duda en Perú en el siglo XVIII ya que conocemos una copia literal hecha por el pintor peruano Joaquín Urreta, firmada y fechada en 1767, que se conserva en el Convento de los Descalzos de Lima (fig. 1). Una copia de taller de dimensiones iguales (150 x 158 cm), comprada en Sevilla en 1836 por Julian Williams, agente consular de Gran Bretaña, entró al Ashmolean Museum de Oxford en 1955 (fig. 2). Otra versión ligeramente más pequeña, con algunas variantes en el fondo y un formato más ancho, se conserva en la iglesia de Los Santos de Maimona, pueblo de Extremadura; este lienzo desafortunadamente desfigurado por una restauración exagerada, fue señalado por María Luisa Caturla [Caturla/Delenda 1994, p. 181]. En su estado actual es imposible juzgar su calidad original pero, en todo caso, confirma el éxito de esta composición. El museo de Besançon conserva también una versión más pequeña (125 x 105 cm) de este mismo tema aunque con numerosas variantes (fig. 3). El canon de las figuras es más reducido, la escena tratada de manera más anecdótica no permite en nuestra opinión, atribuir esta obra a Zurbarán que habría sido realizada sin duda por uno de los mejores miembros de su taller, al que se pueden atribuir numerosas pinturas salidas del obrador del maestro extremeño en el decenio 1630-1640, y que hemos apodado el "Maestro de Besançon" y que estudiaremos en el segundo volumen de este catálogo.

Varias pinturas han sido relacionadas por sus temas y dimensiones con el desaparecido retablo colateral denominado de San José, del Convento de la Trinidad Descalza de Sevilla [véase Serrera 1988, p. 172]. Aunque contratadas por Zurbarán, dichas pinturas parece que las llevó a cabo su obrador, salvo el espléndido *Niño Jesús* de Moscú (cat. n° 21) lo cual se explica facilmente por haber cobrado sólo 60 ducados por participar en el retablo. Razón por la cual no pensamos que el magnífico original que estudiamos ahora pudo formar parte de este conjunto. En 1659, Jerónimo de Tordera poseía dos *Huidas a Egipto* de Zurbarán [Caturla/Delenda 1994, doc. 187]: no hay que descartar

Fig. 1: Joaquín Urreta, *La Huida a Egipto*, 1767. Lima, Convento de los Descalzos.

Fig. 2: *La Huida a Egipto,* copia de taller. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 3: Obrador de Zurbarán (¿Maestro de Besançon?), *La Huida a Egipto.* Besançon, Musée des Beaux Arts.

que una de las dos pueda ser ésta. La monumentalidad de las figuras, la calidad de los paños y el refinamiento de los colores de este lienzo permiten afirmar que se trata, sin la menor duda, de una obra de la mano del maestro situada en los prodigiosos años de 1630-1635. En 1839 una *Huida a Egipto* de Zurbarán fue subastada en París pero la falta de precisiones en el catálogo de la venta no permite identificar que versión fue vendida.

Pintado posiblemente para satisfacer las exigencias de un cliente privado, representa con intenso naturalismo el episodio evangélico. Las figuras de la Santa Familia y del asno, verdadero retrato de un delicioso burro andaluz, están perfectamente integradas en la composición casi cuadrada muy bien conseguida. La simplicidad lineal de dicha composición, a base de triángulos empleados en muchas obras de Zurbarán, aparece aquí conjugada con maestría con los ritmos circulares del sombrero y del vestido de María. La *Huida a Egipto*, pintada con la sobriedad típica del extremeño, emplea los elementos indispensables para una clara comprensión de la historia. Frente al espectador, María sentada a mujeriegas sobre el asnito, sostiene con las dos manos el Niño Jesús, también en posición frontal, como para ofrecerle a la adoración de los fieles.

Los colores se armonizan perfectamente: rosa del vestido de la Virgen, violeta del manto de San José, blancos marfileños de la camiseta del divino niño, del hábito corto de su padre terrenal, de la cabeza y de las patas del burro. La luz es difusa produciendo efectos de penumbra para expresar las primeras horas del día. Zurbarán consigue en esta obra maestra rejuvenecer un tema frecuentemente representado, infundiéndole una vitalidad y una poesia muy peculiar.

46. VISIÓN DE SAN ALONSO RODRÍGUEZ

1630
Óleo sobre lienzo, 266 x 167 cm
Firmado ángulo inferior izquierdo: *F.co ĐZURVARAN. FA/1630.*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. n° 666)

PROCEDENCIA: Sevilla, s. XVIII, Casa Profesa de los Jesuitas, sacristía; donado a la Real Academia de San Fernando por la Comunidad de P.P. Dominicos de Sevilla en fecha desconocida.

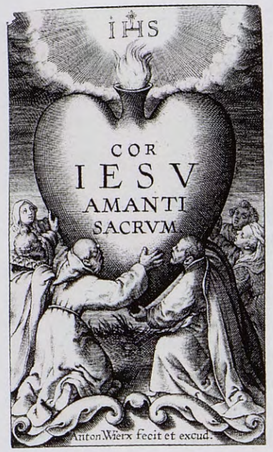


Fig. 1: Anton Wierix, *Cor Iesu amanti Sacrum*, grabado, ca 1585-1856.

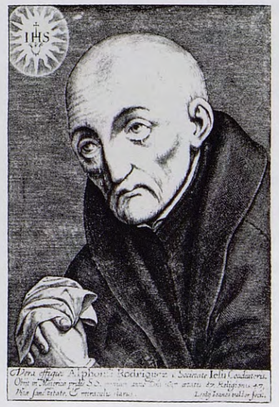


Fig. 2: Johannes Valdor, *Vera effigies Alphonsi Rodríguez*, grabado en 1617 por Wierix.

La omisión en las descripciones de Ponz, Matute y Ceán de esta obra tan importante, la *Visión de San Alonso Rodríguez*, firmada y fechada en 1630, se explicaría según Guinard en que quizás "algunos despojos de los Jesuitas pasasen a los Predicadores, y que el cuadro quedase arrinconado en una de sus casas sevillanas" [Guinard 1949, p. 7]. Sin embargo, en la *Lista de Pinturas y Esculturas mejores de Sevilla*, compilada por el Conde del Aguila aparece mencionado: "Fr. Zurbarán: la pintura de la *Visión del B. Alonso Rodríguez* que está en la sacristía" de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla [Carriazo 1929, p. 176]. No hay más datos sobre este espléndido lienzo grande, única obra del que hay noticia que pintará Zurbarán por encargo de esta orden. También puede extrañar el protagonista y el asunto escogido por los Jesuitas para adornar su Casa Profesa. De nuevo el joven pintor extremeño, apenas instalado en Sevilla, tuvo que enfrentarse con una pintura sin ningún precedente iconográfico y reproducir acertadamente el relato que le encargarían los Padres de la Compañía de Jesús.

El padre jesuita Francisco Colín pasó por Sevilla en 1625 camino de Cádiz, donde se embarcó como misionero con destino a Filipinas. Entre 1610 y 1616, este Padre había convivido con el Hermano Alonso Rodríguez en el Colegio de Montesión de Mallorca. Colín escribió la primera vida redactada sobre el admirable Hermano, la *Breve relación de la vida y virtudes del venerable Hermano Alonso Rodríguez*, impresa en Mallorca en 1627 [Hornedo 1965, p. 257]. La elección del curioso tema de la visión del Hermano Alonso Rodríguez, resultó singularmente oportuna a los jesuitas sevillanos porque figura entre los precursores de la devoción o culto público a los corazones de Jesús y de María (fig. 1) [véase Delenda 1993]. Con este singular encargo Zurbarán se convirtió en uno de los primeros intérpretes de la iconografia de los Sagrados Corazones.

Hombre de pocas letras, el Hermano Alonso Rodríguez es, sin embargo, uno de los grandes santos de la Compañía de Jesús. Su vida ejemplar fue rápidamente conocida gracias a la biografía del Padre Colín varias veces reeditada. Hermano lego sencillo y humilde llegó a impresionar en vida a todos: superiores, padres y novicios. Sin embargo, hasta 1760 Clemente XIII no declaró heroicas sus virtudes. Su causa de beatificación fue interrumpida por las vicisitudes sufridas por la Compañía en esta época. El proceso se reactivó cuando los Padres volvieron al colegio de Palma en 1823. Por fin, León XII le proclamó Beato en 1825 y León XIII canonizó a San Alonso Rodríguez en 1888, al mismo tiempo que su amado discípulo San Pedro Claver, el apostól de los negros esclavos.

Alonso Rodríguez nació en Segovia en 1535, en una familia numerosa acomodada y estudió en el colegio de los jesuitas en Alcalá. Tuvo que regresar pronto a su casa por la muerte de su padre, de cuyos negocios se tuvo que hacer cargo. Contrajo matrimonio a los veintiséis años, pero dificultades económicas y desgracias entristecieron su vida: murió su esposa, una niña pequeña que tuvieron y su madre. Fue a vivir con otro hijo aún muy niño en casa de sus hermanas, pero dicho niño también falleció. Decidió entonces ingresar en la Compañía de Jesús, pero resultó muy difícil para él porque era viudo, poco culto y porque tenía casi cuarenta años. Por fin, fue aceptado como simple hermano lego y enviado a la isla de Mallorca como portero del colegio de los jesuitas de Montesión en la ciudad de Palma. Allí desempeñó este cargo durante cuarenta y cinco años, una labor silenciosa y amable. Murió en 1617, habiendo hecho un apostolado espiritual inmenso.

San Alonso sufrió muchas penas en su vida y recibió de Dios muchos carismas, visiones y milagros. Con autorización de sus superiores fue escribiendo sus experiencias espirituales. En su autobiografía

cuenta la visión que sería inmortalizada por Zurbarán: "Mas le aconteció a esta persona que estando un día rezando el rosario de Nuestra Señora, vió subitamente en espíritu como Nuestra Señora y su bendito Hijo vinieron a él; el Hijo venía al lado derecho de la Madre; (...) y el Hijo bendito se aposentó dentro del corazón de esta persona, y la Virgen traía otro corazón consiguo y se lo puso del lado derecho y se metió dentro de él; de condición que dentro de esta persona se aposentaron con tan grande presencia suya sensible, que hasta ahora le dura sin poderse olvidar en sentirlos en sí" [Hornedo *op. cit.*, p. 259].

Por primera vez el maestro extremeño interpreta una aparición celestial en un amplio desarollo vertical, separado por un maravilloso rompimiento de gloria. Esta disposición, en dos planos claramente separados por una especie de plataforma de nubes, había sido empleada anteriormente por los grandes pintores sevillanos como Roelas o Herrera, pero como siempre, Zurbarán logra una obra muy personal con la visión de Cristo y de la Virgen en la parte superior, inmersos en una luz dorada y cuya belleza ideal contrasta con el retrato realista del anciano en éxtasis. Para pintar los rasgos muy definidos del hermano, el pintor pudo utilizar un retrato idealizado que difundió una estampa grabada por Anton Wierix. Esta muestra a un hombre mayor, de pronunciada calvicie y con barba canosa, que dirige hacia lo alto su mirada y sostiene un rosario en sus manos. Aunque lo más probable es que los jesuitas proporcionaran al pintor la *Vera effigies* realizada en 1619 por el flamenco Johannes Valdor (fig. 2), a partir de una copia del retrato del venerable Hermano hecho en su convento poco antes de fallecer [Hornedo *op. cit.*, p. 257]. A partir de este modelo ajeno, Zurbarán demuestra de nuevo sus dotes para el retrato. Solía utilizar grabados para pintar personajes, que no llegó a conocer pero el retrato parece, absolutamente, haber sido copiado del natural. El viejo hermano lego viste la sotana negra de los jesuitas donde aparecen atados a la cintura la llave que recuerda su oficio de portero y el rosario que tanto rezaba. En su pecho están impresos los Divinos Corazones: él del lado izquierdo encierra el anagrama de Jesús, él otro, el de María. Ambos están coronados de diminutas llamas y sus cúspides, en el punto de incidencia de los rayos que parten de los corazones de Jesucristo y de la Virgen, están vivamente iluminadas.

Zurbarán introduce, en la parte terrenal, un ángel vestido de una túnica anaranjada que no se encuentra en la narración de San Alonso. Su presencia puede justificarse por la intensa devoción que tenía a su Ángel de la Guarda, pero también se trata de una solución pictórica ya empleada en la *Visión de San Pedro Nolasco* (cat. n° 17). Existe un estrecho parecido entre los dos ángeles mancebos que acompañan a estos santos –en la actitud y el modelo– y cuya belleza celestial acentúa la expresión de intensa éxtasis de los visionarios iluminados por la luz de la aparición divina. El espacio carece aquí de coherencia geómetrica en el lado terrestre, donde aparece posiblemente la entrada del convento. No obstante esta torpeza en la arquitectura, forma un marco perfecto para que las dos figuras llamen poderosamente la atención del espectador.

En la parte superior del cuadro, las personas divinas aparecen en una atmosfera celestial dorada. Cristo se presenta como el Resucitado, medio desnudo y con las llagas aparentes, cubriéndolas con un amplio manto rojo. María, muy joven, viste espléndida túnica blanca y capa azul oscura. Lleva sus rubios cabellos derramados en bucles sobre sus hombros. Ambos tienen sus propios corazones en las manos, de los cuales brota un rayo de luz hacia el pecho del santo. Jesús y su madre aparecen envueltos en esa luz dorada de las glorias zurbaranescas, con difuminadas cabecitas de querubines coronándolas. Otras, netamente dibujadas, les sirven de peana y trono, con esa forma arracimada típica del artista.

A la derecha de Jesús, un exquisito grupo de ángeles músicos acompañan la visión de sus cantos. En el primer plano el ángel muy juvenil, vestido de blanco, que toca un laud es una realización poética, pintada con un refinamiento extraordinario de colores. Las amplias vestiduras de los protagonistas muestran, otra vez más, la increíble maestría del extremeño a la hora de pintar las telas y su innegable talento de colorista.

47. MILAGRO DE LA PORCIÚNCULA

ca 1630-1631
Óleo sobre lienzo, 248 x 167 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 63)
Restaurado por Manuel López Gil ca 1950

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de los Capuchinos (?); Jerez de la Frontera, Convento de los Capuchinos; depositado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz tras la *desamortización* de 1835.

Este episodio de la vida del "Poverello" de Asís fue representado dos veces por el pintor de Fuente de Cantos. Ocurrió dentro de la pequeña Iglesia de Santa María de los Ángeles o de la Porciúncula en 1216 o 1217 cuando en una visión, San Francisco obtuvo del mismo Jesús con el apoyo de la Virgen, la *Indulgencia de la Porciúncula* o *Perdón de Asís*. Esta escena fue pintada por vez primera por Zurbarán hacia 1630 en esta bella versión que se conserva actualmente en el museo de Cádiz. En realidad está relacionada concretamente con dos visiones del santo de Asís y la institución por el Papa Honorio III de una indulgencia plenaria –es decir la remisión de la pena merecida por los pecados– para los peregrinos que visitasen dicha iglesia. En opinión de algunos críticos, son pura leyenda los eventos que vamos a comentar. Conviene advertir que no aparecen en ninguna de las fuentes franciscanas auténticas e indubitables del siglo XIII. Sin embargo, los partidarios de la institución del *Perdón de Asís* en vida de San Francisco, afirmaron que muy temprano acudieron los peregrinos para ganar la indulgencia. No es aquí el lugar para exponer las controversias que se han suscitado durante varios siglos hasta hoy. En su excelente libro sobre la iconografía postridentina, Émile Mâle señaló que este episodio fue escasamente pintado antes del siglo XVI, mientras fue encargado varias veces a los pintores y figuró en las *Vidas de San Francisco* grabadas por Thomas de Leu (1602) o Thomassin en los primeros años del siglo XVII. Las polémicas de Lutero, en contra de los abusos y errores que se cometían en la predicación de las Indulgencias, provocaron una reacción de los peregrinos para quienes dichas indulgencias eran extraordinariamente populares. Sabemos que la Reforma Católica reaccionó contra las tesis luterianas, no soló para combatirlas sino para aclarar la doctrina de la Iglesia Romana. Llama la atención el hecho que en 1621 el Papa Gregorio XV hiciera extensivo el jubileo de la Porciúncula a todas las iglesias franciscanas del mundo, precisamente cuando los Hermanos Menores encargaron esta representación a varios pintores [Mâle 1932, pp. 479-480].

La piadosa tradición cuenta que en el año 1216 o 1217, Francisco estaba orando por los pecadores cuando se presentó un ángel que le indicó que fuera a la Iglesia de la Porciúncula. Entrando, el santo halló a Jesús y a María sobre el altar acompañados de muchísimos ángeles. Entonces el *poverello* solicitó, con la mediación de la Virgen, que una indulgencia plenaria fuera concebida a los que harían la peregrinación a esa iglesia. Se dirigió después el santo a Perusa donde se encontraba el Papa Honorario III, el cual confirmó la indulgencia que él pedía, pero no estableció cuando se podía ganar. Dos años más tarde el demonio se presentó a San Francisco, sugiriéndole la inutilidad de la oración y de las penitencias. Para rechazar la tentación, el santo se arrojó, revolcándose en ella sobre una zarza cuyas espinas se convirtieron en rosas blancas y rojas. Se aparecieron ángeles que le indicaron que fuera a la iglesia porque ahí lo esperaban de nuevo Cristo y su Madre. Jesús le indicó que la indulgencia se podía ganar el día de la Liberación de San Pedro, 1° de agosto. Esta escena aparece unida a la anterior por estar ambas muy relacionadas entre sí [Schenone 1992, II, pp. 371-372].

La composición alargada de *La Porciúncula* de Cádiz se articula en dos planos bien diferenciados: el del cielo con una luz dorada donde aparecen Jesús con María y el de la tierra en la parte inferior más tenebrista. El santo, arrodillado con los brazos abiertos en cruz, alza los ojos hacia la visión que se manifiesta, sin duda intencionadamente, detrás de él: nadie podría enfrentarse directamente con sus propios ojos a una visión divina. Jesús aparece en la gloria, vestido de rosa con un ampuloso manto azul. Levanta la mano derecha y en la izquierda está tendiendo al Santo el Privilegio de la Porciúncula en un pergamino desenrollado. En frente, de rodillas y las manos juntas, está la Virgen María, representada muy joven, rodeada de una multitud de ángeles más o menos difuminados junto a nubes de oro. "Entre claridades vivísimas y resplandecientes, vio a Jesucristo, a su Madre y a multitud de espíritus que le asistían [...] una zona de blanca y fulgurosa luz disipando las tinieblas". Así dicen los antiguos textos que Zurbarán interpreta con sencillez, adoptando el sistema de dividir la escena en dos para conseguir una imagen verosímil de una aparición milagrosa. En el suelo, rodean al santo en éxtasis, las rosas blancas y rosas del relato que dan una nota de color a la parte terrenal muy oscura, iluminada sólo por el resplandor del cielo. Como se ha repetido desde Pemán, el lienzo de Cádiz presenta grandes analogías con la *Aparición a San Alonso Rodríguez*, firmado y fechado en 1630, hoy en la Academia San Fernando de Madrid (cat. n° 46), razón por la cual se puede datar en la misma fecha.

Según Ponz en el siglo XVIII aún se encontraba en el coro de la Iglesia de los Capuchinos de Jerez de la Frontera. Tras la desamortización pasó a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Cádiz.

48. APOTEOSIS DE SANTO TOMÁS DE AQUINO

1631
Óleo sobre lienzo, 486 x 385 cm
Firmado y fechado abajo en el centro sobre la bula de fundación: *franco de Zurbaran fat. 1631*
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 170)
Restaurado en 1813 en París, ca 1910 en Sevilla y en 1988 en el Prado (Madrid) bajo la dirección de R. Alonso

PROCEDENCIA: Sevilla, encargado a Zurbarán el 21 de enero de 1631 por Fray Alonso Ortiz Zambrano, o.p., por la suma de 400 ducados; Sevilla, iglesia del Colegio Dominico Santo Tomás, retablo del altar mayor (1631-1810); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, nº 61, 1810; París, colección Mariscal Soult, 1810-1813; París, Museo Napoleón, 1813-1815 (inv.1813, n° 389); Madrid, Real Academia de San Fernando, octubre 1815 (en caja); Madrid, Real Academia de San Fernando, junio 1816-1818; Sevilla, Colegio Santo Tomás, 1819; Sevilla, catedral, 1821; Sevilla, Colegio Dominico Santo Tomás, 1823; Sevilla, catedral, 1835; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, nº 1947).

Fig. 1: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, copia de Zurbarán. Colección privada.

Fig. 2: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, copia de Zurbarán. Colección privada.

La historia de este importante cuadro, el más grande conocido de la obra de Zurbarán, merece ser detallada. En 1825, Frédéric Quilliet asegura que "Francisco Zurbarán consiguió fama inmortal en Sevilla con su cuadro de Santo Tomás, que le otorgó sufragio universal". Este curioso personaje, Administrador de los Bienes Nacionales del rey "intruso" José Bonaparte, se interesó por saber dónde había acabado la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino,* nada más llegar las tropas francesas a Sevilla en enero de 1810. En una carta del 5 de febrero de ese mismo año dirigida a José Martínez Huervas, marqués de Almenara, Ministro del Interior de José I, Quilliet pide "no acoger a las tropas durante más tiempo en este claustro [del Convento de Santo Tomás], es allí que se puede ver el célebre Zurbarán que un millón de libras no serían suficientes para pagarlo" [Madrid A.H.N. Consejos, leg. 17782]. El cuadro fue depositado en el Alcázar de Sevilla en la sala baja nº 2 e inventariado con el nº 61. El mariscal Soult eligió para su colección en esa sala esta gran pintura, así como tres escenas pintadas también por Zurbarán para la iglesia del Colegio de San Buenaventura (cat. nos 11-13) [Catálogo del Alcázar nos 64-65 y 69]. En 1813 la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* se encontraba en París en casa del "Sr. Haaquin" restaurador, donde Vivant Denon pudo examinar el cuadro [Correspondencia de Vivant Denon ed. 1999, nº 2796, 2809 y 2825] antes de que Soult lo donara al Museo Napoléon. Figura en el Inventario Napoleón de 1813 [Manuscrito, Archivos del Louvre, signatura 1DD16] bajo el nº 389 con la indicación "ofrecido a S.M. por el Exce… Duque de Dalmacia". El cuadro aparece en los catálogos del Louvre de 1814 y 1815 bajo el nº 114 con una larga descripción. Forma parte del grupo de 57 cuadros restituidos a España tras la guerra de la Independencia. Las cajas registradas con las obras devueltas desde París, fueron recibidas en octubre de 1815 en la Real Academia de San Fernando.

Considerado en el siglo XVIII como su obra cumbre, el lienzo fue dado a conocer fuera de España durante su estancia en el Museo Napoleón. Evidentemente, Zurbarán se sometió escrupulosamente, en cuanto a la iconografía, a los dictados de los Dominicos y pintó una auténtica "pala", de composición vertical, de enorme tamaño, en la que se presenta, en un rompimiento de Gloria, al Doctor Angélico directamente inspirado por el Espíritu Santo para escribir su más insigne obra: la *Summa Theológica*. La tercera persona de la Trinidad se manifesta en forma de paloma en lo alto de la pintura entre Cristo y la Virgen sentados a la izquierda y San Pablo y Santo Domingo a la derecha. Es decir, como bien advirtió Aurora Peréz Santamaría, como "el Quinto Doctor de la Iglesia" [Peréz Sántamaria 1990, pp. 37-39], santo eminente auspiciado en su labor por los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina.

El 15 de mayo de 1567, el Papa dominico San Pío V proclamó a Santo Tomás "Doctor de la Iglesia Universal". Pocos años antes, el Doctor Angélico había ocupado un papel esencial en el Concilio de Trento y durante las sesiones conciliares, la *Summa* estaba colocada en el altar, junto a la Biblia, para que todos pudieran consultarla. San Pío V afirmaba que "La Iglesia ha hecho suya la doctrina de Tomás por ser la mejor fundada y la más cierta de todas". Este hermoso elogio era un signo de relevante valor. No es Tomás quien honra a la Iglesia, sino la Iglesia la que da valor y autoridad al famoso Doctor dominico. La Bula de 1567 enumeraba los Doctores de la Iglesia Latina: Ambrosio, Jerónimo, Augustín y Gregorio Magno, siendo efectivamente Tomás "el quinto Doctor" [A. Walz "San Tommaso d'Aquino dichiarato dottore della Chiesa nel 1567", *Angelicum*, 1967, n° 44, pp. 147-173].

Para pintar aquellos Padres de la Iglesia, Zurbarán repite con variantes, los modelos utilizados para la sacristía del Convento de San Pablo, sobre todo en la magnificencia de su indumentaria eclesiástica. Sin embargo, aquí los Santos Doctores parecen dialogar entre ellos, y sus manos de una perfecta hermosura desempeñan un papel eminente llamando la atención hacia los libros, base de sus estudios. A pesar de ser el "quinto Doctor", Zurbarán representa a Santo Tomás como el más excelso: en posición central y superior, Doctor entre los Doctores, lleva el hábito blanco y negro de los Dominicos y como atributos la pluma, el sol radiado y la cadena áurea, los cuales a partir de la Contrarreforma van a ser habituales. Zurbarán representa al santo como lo describieron sus contemporaneos: muy alto, corpulento, particularidades que unidas a su humilidad y mansedumbre, motivaron que sus compañeros de estudio en Colonia lo apodaran el "buey silencioso". Céan Bermúdez señaló que según un manuscrito de principios del siglo XVIII, el canónigo sevillano Loaysa afirmaba que Zurbarán plasmó los rasgos faciales de D. Agustin Abreu Núñez de Escobar, en aquel entonces racionero de la catedral de Sevilla para representar a Santo Tomás de Aquino [Céan [1800] 1965, pp. 45-46].

En el registro inferior, claramente separados por una plataforma de nubes frecuente en la pintura sevillana desde fines del siglo XVI, aparecen los miembros de la Iglesia militante encabezada, para recordar el noble origen del colegio, por el emperador Carlos I que Zurbarán representa arrodillado a la derecha como devoto del santo. Tras el monarca se sitúan tres personajes con muceta doctoral sin identificar. La parte terrenal se centra en torno a una mesa recubierta por un suntuoso mantel de terciopelo de color rubí, donde aparecen las actas de fundación del colegio con sus estatuos, las firmas del rector y de sus conciliares, así como la firma del propio Zurbarán y el año de ejecución del lienzo, 1631. Con el volumen cerrado y un birrete doctoral, el pintor logra aquí un maravilloso bodegón. Junto al emperador aparecen a la derecha tres doctores, uno de ellos dominico. Al otro lado, otros miembros de la Orden de Predicadores quizás los nombrados en el contrato [ver Cronología, pp. 45-79] se encuentran detrás del fundador del colegio Fray Diego de Deza, todos ellos en actitud de devoción y admiración hacia el Doctor Angélico. El complejo programa iconográfico del retablo debe seguramente atribuirse a Fray Alonso Ortiz Zambrano pero la forma de plasmar dicho programa en imágenes debe vincularse a Francisco de Zurbarán. El joven maestro se inspiró en los maestros sevillanos anteriores. También sabemos que el pintor utilizó como en otros casos, varios grabados para componer este aparatoso y enorme lienzo, tanto para su composición general, como para los detalles o figuras [Serrera 1988, pp. 180-183; Navarrete 1998, pp. 128, 165, 230 y Valdivieso 1998, pp. 100-101]. Pese a la utilización de muchos modelos pintados o grabados para resolver esta ambiciosa composición, Zurbarán supo crear una obra muy personal de una gran riqueza cromática. A través de este cuadro, mostró que era capaz de pintar cualquier tipo de encargo.

Existen varias copias de tamaño reducido de este célebre lienzo. La que vio Tormo en la sacristía de la iglesia madrileña de Santa Bárbara "bella réplica (?) del gran cuadro de Zurbarán" [Tormo 1927, p. 301], todavía se conserva allí. Otra se encontraba en 1926 en la colección de la duquesa de Montpensier en Sanlúcar de Barrameda (fig. 1) y otra se subastó recientemente en Londres, venta Christie's del 4 de julio de 1996, lote 86 (fig. 2).

49. FRAY DIEGO DE DEZA

ca 1631-1632
Óleo sobre lienzo, 166,4 x 137,5 cm
Inscripción arriba a la izquierda: *DNVS DIDACVS DEÇA/ARCHIEP HISP. ELECT/TOLETAN INQVISIT GEN/NE ILLVSTRISSIMVS/FUNDATOR*
Pasadena, Norton Simon Museum (Inv. F. 1970.06.1.P)

PROCEDENCIA: Sevilla, Colegio Dominico Santo Tomás, celda del prior (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, nº 66 (?), 1810; Sevilla, colección marqués de Cortina; Madrid, colección Gómez-Acebo; Nueva York, Knoedler & Co., [ca 1950]; Pasadena, Norton Simon Foundation.

Existen dos versiones muy similares del retrato de Fray Diego de Deza, procedentes ambas del Colegio Mayor sevillano de Santo Tomás de Aquino. Se supone que la versión mejor conservada que estudiamos ahora, perteneciente desde los años 1950 a la Norton Simon Fundación de Pasadena, se hallaba en la celda prioral. Resulta, sin embargo, muy difícil averiguar, después de las vicisitudes de la exclaustración, de cual de los dos ejemplares se trata, si del que vio Matute en la celda del prior, o del que Ceán describió en la Biblioteca de dicho colegio. Tampoco podemos saber cual de ellos estuvo en el depósito del Alcázar en 1810 en la misma sala que el gran cuadro de la *Apoteosis de Santo Tomás*, donde lo numeraron con el 66.

Perteneciente a la Orden Dominica, Fray Diego de Deza Tavera (Toro, 1443-Sevilla, 1523), ingresó en el Convento de San Ildefonso de Toro en 1470. Estudió y después fue catedrático de Teología y Filosofía en la Universidad de Salamanca. En 1494 abandonó sus actividades académicas para ser preceptor del infante Don Juan, único hijo varón de los Reyes Católicos. Fue nombrado obispo de Zamora y en 1494 de Salamanca. Cuando falleció el principe en 1497 el obispo fue su testamentario, y más tarde el de su madre, la reina Isabel la Católica (†1504).

En la corte de Don Juan, Deza había establecido muy buenas relaciones con Cristóbal Colón y apoyó sus planes para viajar a las Indias. En 1499, Torquemada le propusó como Inquisidor general de Castilla y Léon, cargo que desenpeñará hasta 1507. Desde 1504, ocupó la archidiósesis sevillana, siendo el impulsor del Colegio Universitario de Santo Tomás de Aquino, rival del de Santa María de Jesús, fundado también en los primeros años del siglo XVI por el arcediano de la Catedral hispalense, Maese Rodrigo Fernández de Santaella (cat. n° 196). Los Dominicos otorgaban mucha importancia a la formación de sus novicios, lo que explica el empeño de Fray Diego de Deza para establecer rapidamente el colegio sevillano de su Orden. Su último nombramiento fue el de Arzobispo de Toledo aunque no pudo ocupar su cargo, falleciendo en el Convento de San Jerónimo de Buenavista en junio de 1523.

Pintado seguramente al mismo tiempo que el gran lienzo de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (1631) para el colegio sevillano del mismo nombre, el cuadro lleva una inscripción latina con los títulos del prelado dominico. Naturalmente se trata de un retrato póstumo, quizás hecho a partir de un modelo perdido proporcionado por los Dominicos. El interés de este retrato oficial de un famoso prelado español, estriba en su dependencia del retrato papal italiano, tal como lo habían desarollado los grandes pintores del Renacimiento. Fray Diego aparece sentado de tres cuartos, captado de cuerpo entero y con la mirada dirigida hacia el espectador lo que hace suponer que podría tratarse de un modelo real, quizás uno de los frailes del propio Colegio de Santo Tomás. La mirada fija presta a su expresión un matiz distanciado, algo inquietante.

El severo Inquisidor lleva sobre el blanco hábito de lana de los Frailes Predicadores un fino sobrepelliz inmaculado, plegado y adornado con encajes, y una esclavina negra. El empleo de los colores se limita aquí a tres: blanco y negro para Fray Diego y rojo, más claro para el tapete que cubre la mesa, y más oscuro en el sillón frailuno. Esta gama reducida de tonos favorece la dignidad y la considerable importancia del famoso dominico retratado aquí por Zurbarán. En la mesa, detras de una primorosa campanilla de metal brillante, reposan cuatro gruesos libros, los que escribiera el propio arzobispo dominico. Autor de varias obras en latín, fue uno de los influyentes restauradores del tomismo en la Orden de Predicadores. Los cuatro volúmenes podrían representar su obra *Novarum defensionum doctrinae beati Thomae de Aquino super quator libros Sententiarum quaestiones*, publicado en Sevilla en 1517 con cuatro tomos; libros que convendrían perfectamente para los dos retratos del fundador encargados verosimilmente al mismo tiempo que la *Apoteosis de Santo Tomás.*

49 bis. FRAY DIEGO DE DEZA

ca 1631-1632
Óleo sobre lienzo, 211 x 161 cm
Inscripción ángulo superior izquierdo: *DNVS DIDACVS DECA ARCHIER HISP. ELECT TOLETAN./INQVISIT GEN NR ILLVSTRISSIMVS FUNDATOR*
Villanueva i la Geltrú, Museo-Biblioteca Victor Balaguer (depósito del Museo Nacional del Prado, Inv. n° 3009 y Inv. N. Adq. T. 1838)

PROCEDENCIA: Sevilla, Colegio Dominico Santo Tomás, biblioteca (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, n° 66 (?), 1810; Utrera, colección marqués de San Marcial, 1925; Sevilla, colección Fernando Serra y Pickman, ca 1930-1950; depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; Barcelona, Galería Maragall; Madrid, Museo Nacional del Prado, comprado en 1958; depositado en el Museo de Villanueva i la Geltrú en 1991.

Como hemos dicho en la ficha del cuadro anterior, se conservan dos versiones del retrato de Fray Diego de Deza, procedentes ambas del Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino de Sevilla, una en la celda del rector dominico y la otra en la biblioteca. Si el de Nueva York (cat. n° 49), es el "*retrato del fundador,* de Zurbarán" visto por Matute en la celda rectoral, el que apuntó como "del mismo una repetición en la librería" que tambien señaló Ceán, sería el que estudiamos ahora, conservado en el Museo Nacional del Prado. Reapareció a principios del siglo XX en casa del marqués de San Marcial en Utrera. Su posterior dueño Fernando Serra y Pickman, lo depositó en el Museo de Bellas Artes de Sevilla donde estuvo expuesto durante veinte años. Sus herederos lo vendieron a la Galería Maragall de Barcelona, donde lo adquirió el Ministerio de la Educación para el Museo Nacional del Prado en 1958. Fue someramente limpiado antes de enviarlo a la exposición de *Grandes Maestros españoles* de Estocolmo de 1959-1960. Allí pudieron confrontarlo con la versión estadounidense, sin resultado evidente porque su mal estado de conservación no permitía apreciar su calidad. Sin embargo, no se puede dudar de la autenticidad del lienzo del Prado, repetición por el propio maestro algo más grande, del retrato de Pasadena.

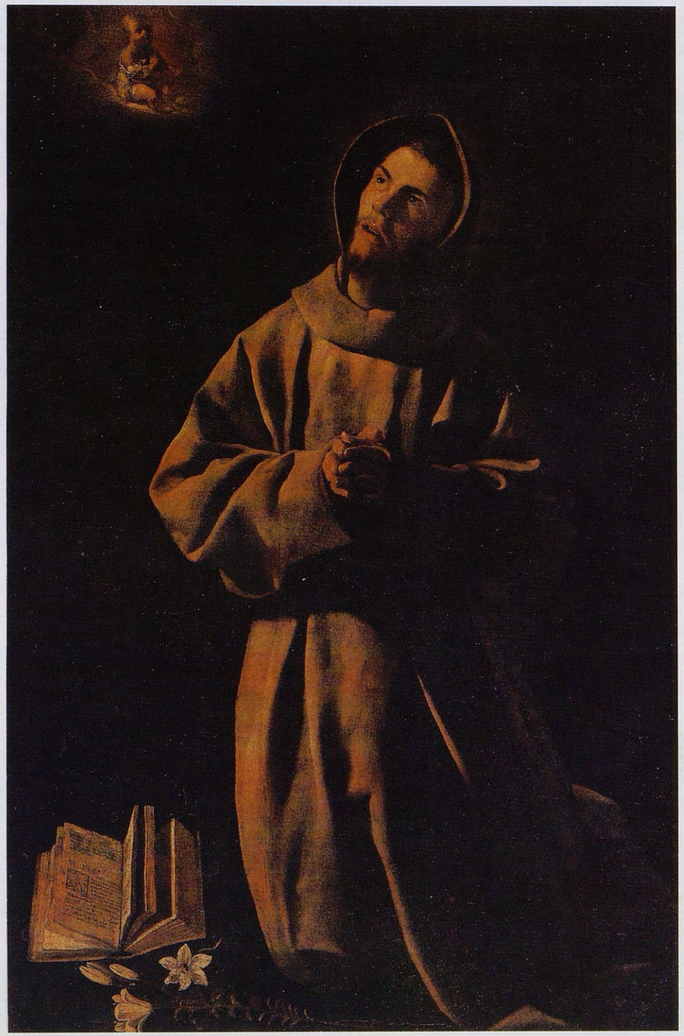
Los Dominicos tenían gran obsesión por los estudios, los libros y por tener bien surtidas y ordenadas sus bibliotecas. No debe extrañar que el fundador de su Colegio de Santo Tomás aparezca en este destacado lugar así como en la celda del prior. Recordemos la extraordinaria carrera de Fray Diego de Deza nacido en Toro en 1443 y muerto en Sevilla en 1523. Ayo y preceptor de Don Juan, único hijo varón, de los Reyes Católicos y Canciller de Castilla, fue obispo de Zamora (1494), Salamanca (1486), Jaén (1498) y Palencia (1500) y por fin arzobispo de Sevilla (1504) donde fundó precisamente en 1516 el Colegio de Santo Tomás. Fue el sucesor de Tomás de Torquemada como Inquisidor General (1499-1506), desarrollando entonces una intensa actividad en este importante cargo. Durante varios años fue catedrático en la Universidad de Salamanca. Su obra filosófica fue marcada por el planteamiento riguroso de los grandes temas del Tomismo, lo que aparece en sus obras literarias. El arzobispo Fray Diego de Deza erigió su sepultura en la suntuosa capilla del colegio sevillano de Santo Tomás. Al destruirse su gran fundación, y tras varias vicisitudes, se trasladó su sepulcro a la Catedral. Se halla este cenotafio en el paramento del Evangelio de la Capilla de San Pedro.

Entre sus dos retratos existen muchas pero leves diferencias: en las espumosas randas y entredoses del roquete, en los pliegues del blanco hábito, así como en la cabeza. La del lienzo del Prado, quizás más noble, aparece menos trabajada. La figura entera parece quizás más digna aunque menos fuerte. Pero recordemos que el *Fray Diego de Deza* que estudiamos ahora ha sufrido mucho. Como la anterior, esta pintura encaja perfectamente en el estilo de la magnífica *Apoteosis de Santo Tomás* y su fecha debe ser la misma, 1631. Los rostros, las manos y los accesorios aparecen con la misma técnica y el mismo espíritu. El ejemplar del Prado lleva en la parte superior derecha el escudo de armas de Fray Diego, blasón que no aparece en el original de Pasadena.

50. SAN ANTONIO DE PADUA

ca 1630-1635
Óleo sobre lienzo, 157 x 103 cm
São Paulo, Museu de Arte

PROCEDENCIA: Milán, colección particular; Londres, mercado del arte; comprado en 1950 por el Museu de Arte de São Paulo.



El cuadro ahora conservado en São Paulo, fue reconocido por Roberto Longhi en 1933 como un Zurbarán temprano cuando estaba en una colección privada de Milán [Soria 1953, p. 136]. Parece más o menos contemporáneo del *San Antonio de Padua* de Etreham (cat. n° 42), aunque de iconografía parecida. Sin embargo, la composición del lienzo brasileño es diferente: el santo se presenta rezando de rodillas en posición casi frontal. Diferente también es la aparición del Niño Jesús al joven santo. En el cuadro de Normandia el divino muchachito pintado de tamaño natural en plena luz dorada, parece dialogar con San Antonio. En el que estudiamos aquí, la visión celeste es muy discreta. Sentado en una nube con las manitas juntas aparece como un nene chiquitín, representado de tamaño reducido en un rompimiento nuboso poco visible en la parte alta del cuadro. La cruda iluminación tenebrista y el manejo en el tratamiento de los pliegues muy esculturales aconseja fecharlo a principios del cuarto decenio. El escorzo de las manos juntas recuerda al de la *Inmaculada* de Barcelona fechada en 1632. El hábito de San Antonio es el de los franciscanos observantes y se aparenta al de los primeros San Franciscos del extremeño.

Una copia del busto del santo estaba en los años 1960 en una colección privada sevillana [fotografía MAS, n° C. 59472].

51. SAN ANDRÉS

ca 1631-1632
Óleo sobre lienzo, 146,7 x 61 cm
Budapest, Szépmüvészti Múzeum (Inv. n° 50.749)
Restaurado en 1968 por la Sra Somogyi Ferencné

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio Dominico Santo Tomás, Capilla de los Flamencos (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, n° 63, 1810; París, colección Mariscal Soult, vendido en 1835; Londres, 1835-1913, Stafford House, colección duque de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 144 (273£); Londres, Knoedler & Co.; Budapest, colección Barón Lajos Hatvany; Budapest, colección Lipót Herzog; entró en el museo en 1950.

Resulta muy díficil conocer el primer destino de este bello lienzo, cuya historia posterior a 1810 está bien documentada. No pensamos que formase parte de una serie procesional por hallarse parado, sino de un pequeño retablo o adornaría suelto las paredes de una capilla o de una sacristía teniendo en frente al maravilloso *Arcángel Gabriel* del museo Fabre de Montpellier (cat. nº 52).

Fig. 1: Sebastián de Llanos y Valdés, *San Andrés*, ca 1663-69. Sevilla, Palacio Arzobispal.

Ambos lienzos de idéntico tamaño y estilo, constituían una pareja: estuvieron depositados en 1810 en el Alcázar con los números 62 y 63 y fueron llevados a París por el mariscal Soult. Soria pensaba que Zurbarán pintó estos dos cuadros para la Iglesia de San Alberto de Sevilla, así como los dos santos carmelitas de Boston (cat. nºs 69 y 70), que también pertenecieron al duque de Dalmacia. Klára Garas, basándose en el estilo, fechó en 1631 el *San Andrés* y lo relacionó con la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (cat. nº 48). En opinión de Jeannine Baticle, el lugar donde ambos lienzos se conservaban podría ser una sacristía o un sagrario del Colegio Dominico de Santo Tomás de Sevilla. La investigadora francesa demostró, en el catálogo de la exposición internacional *Zurbarán* de 1987-1988 [véase catálogo exposición, Madrid 1988, pp. 178-179], que el reducido tamaño de los retablos de San Alberto no le hubiera permitido albergar el *San Gabriel* y el *San Andrés* [*ibidem,* p. 198]. En todo caso estos cuadros tan logrados estarían en una zona de clausura de un monasterio ya que no existe mención documental alguna sobre ellos anterior a 1810. Posteriormente, Carrascal y Muñoz consideró que el *San Andrés* y el *Arcángel Gabriel* procedían de la iglesia sevillana de San José de la Merced Descalza [Carrascal 1995, pp. 20-21, figs. 7 y 8]. Sin embargo, la opinión de Garas y de Baticle parece la más acertada y es comunmente admitida.

Hermano de San Pedro, San Andrés apóstol nació en Betsaida, localidad de Judea ubicada a orillas del lago de Galilea. Era discípulo de San Juan Bautista y fue el primer apóstol que se unió a Jesús. A parte de lo que narran unos pocos episodios en el Evangelio, lo que la tradición cuenta de su vida procede de escritos apócrifos. Las versiones más repetidas de sus viajes apostólicos concuerdan en que predicó en Grecia y que fue crucificado en Patras de Acaya, en una cruz en aspa, llamada precisamente "cruz de San Andrés". Sin embargo antes del siglo XIII se suele representar con una cruz de forma latina. El emperador Carlos I introdujó su devoción en España por ser dicho Santo patrono de Borgoña y, junto con la Virgen, de la Orden del Toisón de Oro, instituido en 1429 por su antepasado Felipe el Bueno, duque de Borgoña. La colonia de los flamencos, muy numerosa en la ciudad hispalense, poseía capilla propia, precisamente en el Colegio Santo Tomás de Aquino de los dominicos. El retablo de Juan de Roelas con el inmenso *Martirio de San Andrés*, actualmente en el museo de Sevilla, adornaba dicha capilla. Este patrocinio podría confirmar la procedencia del *San Andrés* que estudiamos aquí.

San Andrés, obra maestra de los primeros años de la carrera sevillana de Zurbarán, se presenta descalzo de pie, desde una perspectiva baja que acentúa su monumentalidad. Parado, el santo de edad madura aparece leyendo un libro atributo común a los demás apóstoles. Su figura llena casí por entero el espacio del lienzo. Detras de él, se ve la gran cruz aspada de madera no labrada como en los *Crucificados* que Zurbarán pinta en esta epoca temprana. De un modo muy tenebrista, un rayo de luz enfoca los colores ocres y pardos de la larga túnica y del amplio manto recogido bajo el brazo izquierdo. El fondo de cielo azul grisaceo puede evocar al atardecer.

El rostro del *San Andrés*, verdadero retrato de un maduro campesino, se aparenta al de su hermano San Pedro en la *Aparición del Apóstol San Pedro Nolasco* del Prado (cat. nº 16), medio calvo con barba

canosa y arrugas muy marcadas en la frente iluminada por una fuerte luz. Unos toques de color rojizo en el cuello y la nariz acentuan el tipo popular del santo, cuya atención parece concentrada en la lectura del libro sostenido por sus fuertes manos de un perfecto dibujo.

Se solía relacionar a San Andrés con el misterio de la Encarnación. La frase "*qui conceptus est de Spiritu Sancto natus ex Maria Virgine*" aparece a menudo junto a este apóstol (fig. 1). Es evidente que este *San Gabriel* y el *San Andrés* de Budapest formaron pareja, no sólo por dirigirse el uno hacia el otro y ser de las mismas medidas, sino porque su estilo y ejecución se aparentan perfectamente. Lo que cabe preguntarse es por qué ambos lienzos, de una calidad tan excepcional, no llamaron la atención de los historiadores Palomino, Ponz y Céan Bermúdez. Tal vez estuvieron en un convento de clausura como lo imaginó Jeannine Baticle.

52. ARCÁNGEL GABRIEL

ca 1631-1632
Óleo sobre lienzo, 146,5 x 61,5 cm
Montpellier, Musée Fabre (Inv. 852.1.2)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio Dominico Santo Tomás, Capilla de los Flamencos (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, nº 62, 1810; París, colección mariscal Soult; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, nº 29; adquirido en 2.555 FF. para el Museo de Montpellier gracias a los fondos de la renta Collot.

Seres de luz encargados de la liturgia, los ángeles que llevan símbolos marianos, constituyen una preciosa innovación del arte barroco. Este *Arcángel Gabriel*, junto a su pareja el *San Andrés* de Budapest, fue pintado lo más probable para los dominicos del Colegio de Santo Tomás de Aquino de Sevilla (véase cat. nº 51). Es una de las más luminosas y coloridas pinturas de toda la obra de Zurbarán.

La devoción a los ángeles se desarrolló considerablemente durante la Reforma Católica, particularmente en el ambiente sevillano donde el pintor extremeño produce incontestablemente el aporte iconográfico más interesante. Más que en cualquier otro artista de su tiempo, su pincel sobresale a la hora de representar el candor y la pureza. Debido a su posible formación de escultor [véase Delenda/Garraín 1998] y, en cualquier caso, fuertemente influenciado por la escultura policromada de Martínez Montañés, el maestro de Fuente de Cantos confiere una bella plasticidad a sus siluetas juveniles, con efectos de relieve subrayados por una transcripción perfecta de las materias.

La asombrosa presencia corporal de los adolescentes alados de Zurbarán coincide con la idea muy terrenal que se tenía entonces del Cielo: para los devotos del siglo XVII, la jerarquía del mundo celestial era muy real y parecida a la del mundo terrestre. El jesuita vallisoletano Gabriel de Henao imaginaba a los ángeles con atuendos de dama, las faldas con verdugados y la ropa interior más rica en su tratado latín *Empyreología* [Gabriel de Henao, *Empyreología, sive Philophia christiana de empyreo cœlo*, Lyon, 1652].

Aunque no lleve rótulo con su nombre ni tampoco el lirio, su atributo personal, esta deliciosa figura infantil se identifica claramente con San Gabriel por su largo cetro terminado con una pequeña cruz en un nimbo luminoso donde aparecen las letras AVM; es decir el monograma de María y las primeras letras de la salutación del arcángel en el momento de la Anunciación: "Ave María". En la jerarquía angelica, San Gabriel, junto con San Miguel y San Rafael, es uno de los arcángeles más conocidos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento y en la devoción cristiana de todos los tiempos.

Zurbarán lo representa muy joven, adolescente de unos doce años, para expresar esa edad juvenil que puede dar la más idónea idea de la belleza como reflejo de la perfección divina. Del mismo modo las *Virgencitas niñas* que más tarde pintaría el extremeño, levantan los ojos hacia el cielo para contemplar los misterios de la fe. Este aspecto descrito por los místicos e impuesto por Pacheco [Pacheco [1649] 1990, p. 567], está inspirado, tal vez, por las procesiones del *Corpus Cristi* en Sevilla, cuando los coristas, disfrazados de ángelitos danzaban: "Los niños Seyses lucidamente adornados de vistosas galas y plumas [...] a trecho ivan repartidas las danzas que unas graves y otras festivas discurrían por todo el cuerpo de la procesión" [Torre Farfán 1671, pp. 319-320]. El *San Gabriel* camina de sesgo y mueve al andar su ampuloso vestido de un exquisito rosa pálido, quedando remangado. Lleva una túnica talar de un blanco luminoso, resplandeciente, recogido en una cintura de orfebrería cerrada por un broche de oro. Luce otras importantes joyas doradas en el hombro y en el cuello para cerrar el manto de un color poco corriente como es el rosa malvado, donde se aprecian las dotes de colorista de Zurbarán. Las alas son de un gris matizado de finos ocres, enegrecido en la penumbra del fondo. Sobre un cielo azul muy oscuro, se advierte a la izquierda un árbol de follaje verdoso y rosa. Bajo los rubios rizos contenidos por otra bella joya ovalada, el delicioso rostro infantil se parece al de la *Inmaculada con dos niños orantes* del MNAC de Barcelona (cat. nº 54) fechado en 1632. El maestro pudó elegir como modelo para estas pinturas a sus hijos, María nacida en 1618 o Juan nacido en 1620.

53. SAN PEDRO MÁRTIR

ca 1631-1632
Óleo sobre lienzo, 108 x 82,5 cm
Colección privada
Restaurado en 1997

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio Dominico Santo Tomás de Aquino, predela del retablo (?); España, colección privada; Madrid, venta Finarte, 26 de noviembre de 1997 (35.000.000 pesetas); colección privada.

Fig. 1: Antes de restauración.

El cuadro fue localizado en una colección particular española. Estaba entonces muy repintado y llevaba en la parte superior derecha la inscripción "S. Enrrique" más tres letras medio borradas (fig. 1). La cuidadosa limpieza del lienzo en 1997 hizo desaparecer esta inscripción apócrifa. En cambio aparecio un hacha clavada en la cabeza del santo dominico, así como la guarnición de una espada hundida en su pecho, que son los atributos de San Pedro Mártir o de Verona. Nacido en esta ciudad hacia 1205, entró en la Orden de Predicadores recién fundada. Luchó eficazmente contra los herejes cátaros en la región lombarda pero fue asesinado por dichos herejes en 1252. Canonizado al año siguiente, fue un santo muy popular en España donde ha sido muy representado a partir del siglo XIV. Otro de sus atributos puede ser una palma circundada de tres coronas como símbolos de su predicación, martirio y castidad. Aquí sólo se ve una pequeña corona en la parte superior izquierda.

Zurbarán representa al fraile dominico en el momento preciso de su martirio, coronado por una ligera aureola. Llama la atención la expresión muy lograda del santo, rezando con fervor. Como siempre, al extremeño no le gusta mostrar el horror del asesinato sino la aceptación de los sufrimientos que padece San Pedro de Verona, ofreciendo a Dios su vida.

El lienzo ha sufrido mucho y su estado no es bueno, sin embargo es, indudablemente, un original cuyo estilo se aparenta a la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (cat. n° 48); lo que ha hecho pensar a Enrique Valdivieso que pudiera ser uno de los "seis Santos de medio cuerpo, de la religión de Santo Domingo" que Céan describe en el basamento del gran retablo de Santo Tomás. Por el inventario del Alcázar de Gómez Imaz, conocemos las medidas de estos lienzos ("n° 93: seis quadros de ¾ de alto y ½ de ancho") que serían aproximadamente 63 x 42 cm, con lo cual el *San Pedro de Verona* parece demasiado grande para formar parte del sotobanco. En cualquier caso, las fechas de su ejecución corresponden bien a 1630-1632 y las medidas del inventario no son siempre precisas, así que podemos aceptar con reservas la proposición de Valdivieso.

54. INMACULADA CONCEPCIÓN CON DOS NIÑOS ORANTES

1632
Óleo sobre lienzo, 252 x 170 cm
Fechado y firmado: *FRAN^co ÐZURBARAN FACIE 1632*
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 65578)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, colección D. Pedro Aladro (pretendiente al trono de Albania hacia 1912); Jerez de la Frontera, colección vizconde de Almocadén, 1908-1909; Jerez de la Frontera, Vda. de Almocadén Domecq; Barcelona, colección Jaime Espona; legado al museo en 1958.

Fig. 1: Rafael Sadeler, *Inmaculada Concepción*, grabado, 1605.

Desgraciadamente desconocemos el emplazamiento primitivo de este magnífico cuadro, conocido desde hace menos de cien años y cuya iconografía original obedece, sin duda, a un encargo muy preciso. Esta *Inmaculada Concepción* apareció por primera vez, citada y reproducida, en la monografía de Cascales y Muñoz en 1911. Estaba por entonces en Jerez de la Frontera, en la colección de don Pedro Aladro, pretendiente al trono de Albania hacia 1912, de ahí el nombre de *Virgen de Aladro* en la literatura antigua. El cuadro pasó luego a la colección Almocadén Domecq también en Jerez y fue adquirida por Jaime Espona de Barcelona, quien a su muerte en 1958 lo legó al MNAC.

Pemán, atraído por la particularidad de los dos muchachos rezando presentados como donantes, imaginó que el cuadro había podido ser encargado por dos huérfanos de una familia de la aristocracia bien acomodada, que había hecho representar al mayor en traje civil a la izquierda, y al pequeño con hábitos religiosos a la derecha. Aparte de la dificultad para distinguir las vestiduras de los jóvenes, el gran formato del lienzo (uno de los más grandes de Zurbarán con este tema) debe corresponder seguramente a un cuadro de altar, probablemente ejecutado para la iglesia de un colegio sevillano.

Soria, uno de los primeros que estudió el papel desempeñado por las estampas en las composiciones de Zurbarán, comparó el cuadro de Barcelona con una *Inmaculada Concepción* grabada en 1605 por Rafael Sadeler (fig. 1), que parece ser también el origen de la pequeña *Inmaculada Concepción* del Museo Nacional del Prado ligeramente anterior. El artista retoma aquí la posición de la Virgen rodeada de símbolos marianos, pero la composición está modificada por los ropajes, menos voluminosos y sobre todo la presencia simétrica en la tierra de los dos niños orantes y en el cielo de dos ángeles que sostienen sendas placas de mármol con inscripciones extraídas del Cantar de los Cantares.

La Purísima, muy joven, se ciñe perfectamente a los criterios ortodoxos definidos por Pacheco [Delenda 1998, pp. 20-23]. Adolescente, con un rostro cándido lleno de inocencia y recogimiento, une sus manos y alza su mirada al cielo, diferente de otras Inmaculadas contemporáneas que inclinan suavemente su cabeza con la mirada baja, como las de Pacheco y Velázquez. Esta posición propia de Zurbarán, ilustra el texto que aparece en manos de los angelitos: "QUÆ EST ISTA" y "AURORA CONSURGENS", del versículo del Cantar de los Cantares: "*quæ est ista quae progeditur quasi aurora consurgens*" (Cant 8, 6: "quién es ésta que surge como el alba"). Su vestido, de un rosa pálido violáceo y su manto azul verdoso están dispuestos sobriamente con pliegues almidonados que evocan claramente el arte escultórico. El cuello, cuidadosamente bordado con una rica pasamanería adornada de perlas, se cierra con un impresionante colgante, símbolo de la firmeza, en el que las piedras preciosas forman las iniciales AVM del saludo mariano. La Virgen reposa sobre una luna transparente que deja entrever un grupo de querubines formando un pedestal y está "vestida de Sol" (Ap 12, 1). Excepcionalmente, Zurbarán reparte las estrellas de la corona "entre resplandores", es decir, entre rayos, como lo desea Pacheco y en su aplicación por seguir las consignas de sus comitentes, pinta hasta trece y no doce estrellas. Destaca, en cambio, la representación del nimbo formado por cabezas de angelitos esbozadas, pintadas en diversas tonalidades doradas.

Los símbolos marianos están cuidadosamente repartidos a ambos lados de la Virgen, como en los grabados del siglo XVI y de principios del siglo XVII. En 1632 no siempre se representaban los atributos celestes, pero en aras de una mejor comprensión por parte del pueblo, los exegetas recomendaron que

los símbolos de las letanías marianas fueran representados a cada lado de la Virgen. Por ejemplo, cuando se celebraron en 1615 las fiestas solemnes de la Limpia Concepción por los frailes del Monasterio de San Francisco en Sevilla, se instaló en el altar mayor una imagen de la *Inmaculada Concepción*. Vestida de seda blanca y azul, se apoyaba sobre pequeños serafines y un cuarto creciente de luna con los cuernos hacia arriba (el tratado del padre Alcázar recomendando que los cuernos apuntasen hacia abajo no se publicó hasta 1618). Aparecía coronada por doce estrellas, y llevaba suelta su cabellera. A ambos lados se disponían cinco de sus atributos y llevaba suntuosas joyas como en el cuadro de Zurbarán.

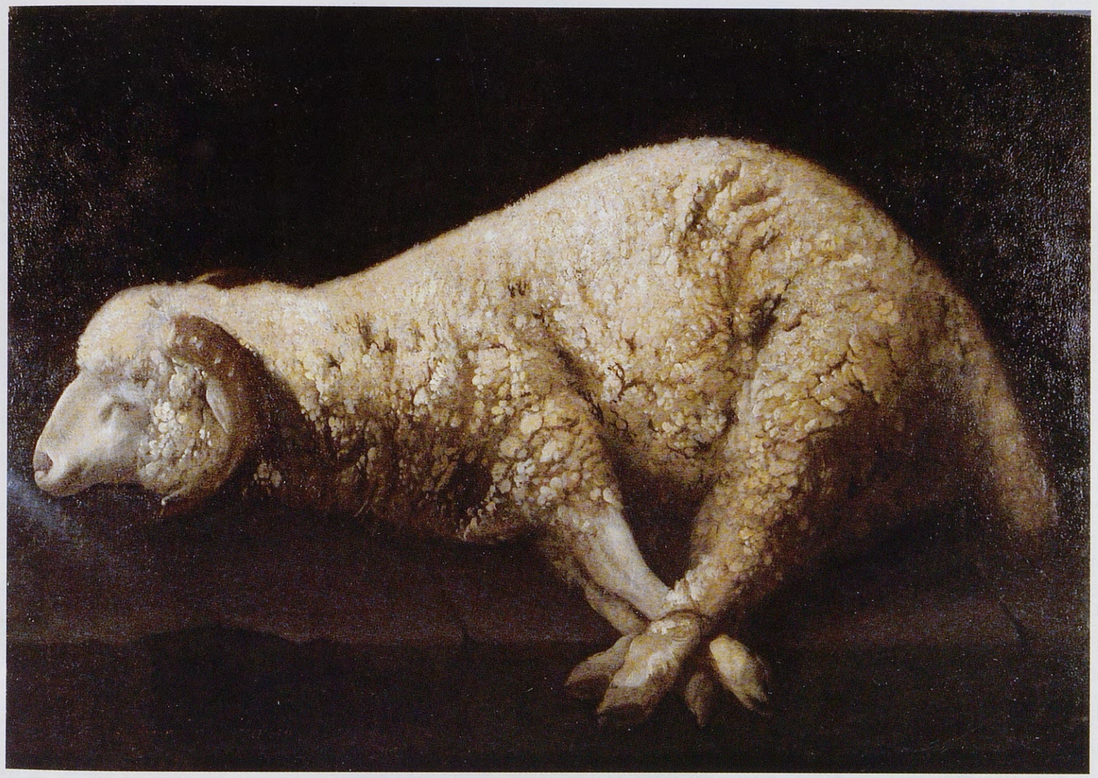
En este lienzo, sostenidos por ángeles, aparecen primero la "Rosa sin espinas" y el "Lirio sin mancha" (formado por tres flores que simbolizan su virginidad antes, durante y después de su maternidad divina). Entre las nubes aparecen la "Puerta del Cielo", la "Escalera de Jacob" (Gn 28, 12 y 17), la "Estrella matutina" (Eclo 50, 6) y el "Espejo sin mancha" (Sab 7, 26). Bajo los pies de la Virgen, en un paisaje pintado a contraluz, se distinguen la "Torre de David" (Cant 4, 15), el "Ciprés" y la "Palmera" (Eclo 24, 13-14), finalmente el "Jardín cerrado", la "Fuente sellada" y el "Pozo de aguas vivas" (Cant 4, 12 y 15).

Para ceñirse con precisión al encargo, Zurbarán inscribe textos saliendo de la boca de los dos muchachos, a la manera medieval. A la izquierda, el joven reza "MOSTRA TE ESSE MATREM" ("Mostrad que sois mi madre"), a la derecha el otro implora "MITES FAC ET CASTOS" ("Vuélvenos castos y buenos"). Los versículos están extraídos del antiguo himno *Ave Maris Stella*, atribuido a Fortunato, obispo de Poitiers en el siglo VI. Estas oraciones se recitaban en las Vísperas del oficio de la Virgen, mientras que los versículos sostenidos por los angelitos se recitaban en el oficio de Prima. Por tanto, se ven aquí reunidas múltiples indicaciones de devoción mariana con gran acierto poético, a pesar de las obligaciones impuestas por los comitentes. Aunque esta presentación simétrica con los cuatro niños (donantes y ángeles) formando un cuadrado alrededor de María pueda parecer arcaica en 1632, la composición alcanza una gran fuerza de comunicación. Zurbarán acierta magníficamente en la representación del candor de la infancia. La potente volumetría del traje de la Virgencita de pie con sus pliegues escultóricos, se suaviza por la delicadeza de la túnica rosa, acentuada por el color de las rosas y la banda de los angelitos. Las miradas de los donantes, elevadas hacia la niña pura y unidas a la de ésta, forman un triángulo ascendente. Toda la obra parece observada del natural cotidiano trascendido. Aquí, como siempre, Zurbarán se muestra el intérprete ideal de una imagen de pureza que no cae nunca en lo amanerado.

55. CARNERO CON LAS PATAS ATADAS

1632
Óleo sobre lienzo, 61,3 x 83,2 cm
Firmado y fechado: ***Franco de zurbaran facie/1632***
España, colección privada
Restaurado en 2004 en el Museo de Bilbao

PROCEDENCIA: Londres, colección Frank Guymer; Barcelona, colección Plandiura, ca 1930; España, colección privada.



La pintura sin figuras se consideraba en los siglos pasados como inferior a la pintura de historia, a la de retratos e, incluso, a la de paisajes. Sin embargo, Francisco de Zurbarán fue apreciado como un gran pintor de objetos inanimados como aparecen sus corderos o carneros abandonados atados sobre un simple tablero. Provocaban la admiración de sus contemporáneos según cuenta Palomino (véase n° 39). Con idénticos planteamientos compositivos que dicho *Carnero*, fechado en 1631, Zurbarán firmó esta bellísima versión en 1632. Se trata tambien de un borrego joven, pero ya con los cuernos formados. Tiene las patas traseras, atadas sobre las delanteras como en el cuadro anterior. La postura es muy parecida y el merino debe tener aproxidamente la misma edad, es decir en torno a los ocho meses. Se presenta de perfil fronto nasal convexo. El vellón de apretados bucles lanosos cubre todo el cuerpo del animal dejando libre la cara y la mitad inferior de las patas anteriores. En las posteriores, la lana llega casi hasta las pezuñas.

La obra estuvo durante un largo período en paradero desconocido, hasta que apareció en la colección Guymer en Londres y fue adquirida hacia 1930 por la colección Plandiura de Barcelona donde aun permanece. Se mostró por primera vez en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2004 dentro del programa "La Obra Invitada". Con motivo de esta presentación, el lienzo fue restaurado y estudiado en el Departamento de Conservación y Restauración de este museo. Se retiraron los barnices oxidados y la suciedad. El carnero apareció bastante bien conservado, con pocas pérdidas. Sin embargo el fondo oscuro no está en buen estado sobre todo en la franja inferior, desgraciadamente donde se encuentra la firma. Esta cuidadosa restauración resultó espléndida [agradecemos a Ana Sánchez-Lassa de los Santos habernos proporcionado estas informaciones].

Aunque la composición parezca a primera vista idéntica, no cabe duda que Zurbarán pinta aquí al animal del natural con una pincelada suelta para dar al vellocino un increible aspecto verista. Es una obra admirable que consagra al joven pintor extremeño, ya en la plena madurez de su estilo, como un insuperable animalista. La iluminación violenta acentúa el realismo de la lana espesa del carnero, que reposa sobre un pretil de piedra grisacea. A través de un sencillo pero magnífico análisis cromático de exactísima observación de la naturaleza, Zurbarán se apoya en una prodigiosa atención al detalle para acercarnos a un tema eminentemente popular, casi vulgar, al cual confiere una poesia y una grandeza sorprendentes.

56. SAN FRANCISCO MEDITANDO

1632
Óleo sobre lienzo, 114 x 78 cm
Firmado y fechado: *Fran.co de Zurbarán fac./1632*
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (Inv. n° 8617)

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio Real, 1814 (?); Niza, colección Jones de Marcille; colección J. Stchoukine; París, Drouot, venta Stchoukine, 19 de junio de 1908, n° 71; Villandry, colección Dr. Carvallo; vendido en 1934 a Alejandro E. Shaw; Buenos Aires, colección Alejandro E. Shaw; legado en 1978 al Museo Nacional de Buenos Aires.

Hacia 1630, el tema de San Francisco comenzó a ocupar un lugar privilegiado en la pintura de Zurbarán: no hay figura de santo que el maestro extremeño haya tratado con más amor ni repetido con más insistencia que la de dicho santo.

San Francisco, el "poverello" fundador de los Frailes Menores, fue retratado muy a menudo en el Siglo de Oro. Su iconografía cambió mucho a finales del siglo XVI para que su aspecto fuera conforme con la verdad histórica, según las consignas de los exegetas postridentinos. El jesuita Pedro de Ribadeneira (1526-1611), célebre predicador castellano, es el autor de un *Flos Sanctorum* que tuvo un éxito enorme, y reemplazó paulatinamente la lectura de la *Leyenda Aurea* de Iacopo da Vorágine [en la España del Siglo de Oro las bibliotecas modestas solían limitarse a dos libros: el *Quijote* de Cervantes y el *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los sanctos* de Ribadeneira, libro en tres partes publicado en Madrid, en 1599 (ed. consultada, Madrid, 1624)]. A partir de descripciones de los contemporáneos de San Francisco, Ribadeneira le describe como "algo moreno y consumido por muchos trabajos, asperezas y enfermedades" [Ribadeneira 1624, p. 683], y no como el rubio y amable santo pintado por Giotto.

Siguiendo los modelos iconográficos italianos propagados en España por el Greco, Zurbarán pintó repetidas veces a este San Francisco moreno y austero más acorde con la verdad histórica. Si Pacheco atribuye al Greco la "Gloria" de ser en su tiempo el mayor intérprete de San Francisco ["Dejaremos esta gloria a Dominico Greco, porque se conformo mejor con lo que dice de la historia [de S. Francisco]" (Pacheco [1649] 1990, p. 698)]; no sabemos si la enorme producción de imágenes de San Francisco en la obra del extremeño corresponde a una personal predilección por este tema o a unos encargos particulares. Pudo no ser éste su tema predilecto, pero es indudable que acertó al exprimir perfectamente el apasionado misticismo que el santo de Asís representaba. De aquí las numerosas réplicas, con o sin variantes, que el pintor hubo de ejecutar para satisfacer encargos, lo cual explica la existencia de infinitas copias e imitaciones de *San Francisco* que circulan todavia como originales.

En las diferentes versiones de Zurbarán, el santo lleva un hábito distinto según la rama de los frailes que las encargaban. En el lienzo de Buenos Aires el "poverello" lleva la cogulla de la Orden de los Frailes Menores Capuchinos. Según la tradición, el hábito de esta rama independiente de los Franciscanos desde 1525, copiaba la simple cogulla usada por San Francisco de Asís cuando se le apareció a Fray Mateo de Bassi, fundador de la Orden de los Capuchinos (fig. 1). Constaba de una túnica oscura estameña, ceñida por un cordón con nudos, a la cual se unía directamente una capucha muy puntiaguda, tanto que se les conocía con el mote popular de *capuccini*, apodo que fue usado oficialemente por el Papa Paulo III e incorporado al nombre de dicha Orden. Debían usar sandalias y no zapatos y dejarse crecer la barba.

Curiosamente, las inagotables colecciones de *San Franciscos* zurbaranescos del primer periodo del artista están representados con un capucho alargado y cosido directamente al cuello de la túnica, forma habitual del hábito de los Capuchinos pero que también usaron en Extremadura los Frailes de la Descalcez Franciscana (fig. 2) orden de la más estricta Observancia [véase Ámez, 1999, pp. 19-62], que llamaron también "frailes del capucho". Podemos suponer que dicho hábito debía impactar a los comitentes de estos *San Franciscos,* que imbuidos de la mentalidad reformada de la primera parte del siglo XVII, no dudaban en solicitar una forma austera de la vida religiosa. Los Capuchinos intentaban demostrar que su fraternidad reformada era la única que

Fig. 1: *Vera effigie San Francisco*, grabado, siglo XVI.

Fig. 2: Hábito de la Descalcez de Fray Juan de Guadalupe (1450-1506), grabado, siglo XVI.

Fig. 3: Copia sobre tabla. Barcelona, colección Daltabuit.

continuaba plenamente el espíritu de pobreza y humildad instituido por el santo de Asís. Para estimular la voluntad de penitencia de los fieles, se acudía también a la meditación sobre la muerte, eficaz antídoto contra la vanidad del mundo.

El lienzo que ahora examinamos está firmado y fechado en 1632, lo que lo sitúa en los primeros años sevillanos de la carrera de Zurbarán y podría ser el más antiguo ejemplar conocido de la abundante producción franciscana del extremeño. El estudio de la luz es una de las características de este periodo: crea fuertes contrastes entre las zonas luminosas y sombrías de este lienzo, casi monócromo, donde aparece una gama muy lograda de tonalidades parduscas en el hábito, el cráneo y el importante libro depositado sobre la roca de un color marrón grisaceo claro. Aunque en los textos antiguos el personaje lleve el título de "monje en meditación", se trata indudablemente del propio San Francisco meditando sobre las postrimerias en un diálogo sorprendente entre la figura del santo encapuchada en la sombra y la calavera. El lienzo no es muy grande y, sin embargo, la figura del fraile ensimismado aparece monumental.

Sánchez Cantón señaló en el inventario de 1814 del Palacio Real de Madrid un *San Francisco de vara y cuarta de alta por una vara de ancho* (n° 414), que dada la imprecisión de medidas de los antiguos inventarios, bien podría ser idéntico a éste, como presumió Soria. Este autor creía este cuadro derivado del famoso *San Francisco con un compañero* del Greco, conocido por numerosas repeticiones. El parecido existe, pero la postura es diferente. Pudo bien existir en Sevilla algún *San Francisco* del Greco que incitaría a Zurbarán a pintar toda una serie de fantasmales encapuchados que se sucederán a lo largo de su obra; pero también contribuirían a inspirarle las teorías de cófrades encapirotados que entonces, como ahora, desfilaban en las proceciones de Semana Santa por las calles de Sevilla.

Una pequeña copia sobre tabla (31 x 25 cm) atribuida a Zurbarán por Daltabuit fue expuesta con el núm. 55 en París en 2004 (fig. 3).

57. BODEGÓN CON CIDRAS, NARANJAS Y ROSA

1633
Óleo sobre lienzo, 60 x 107 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho: *Franco Dezurbaran faciebat 1633*
Pasadena, Norton Simon Museum (Inv. F.1972.06.P)
Limpiado en el museo en 2008

PROCEDENCIA: París, venta Madame Louise Henriette Aline Journault, Drouot, 26-27 de mayo de 1922, n° 18 (2.600 FF); Florencia, conde Alessandro Contini-Bonacossi; herederos Contini-Bonacossi; comprado por la Norton Simon Foundation en 1972 (2.725.000 $); depositado en 1974 en el County Museum of Art de Los Ángeles; Pasadena, Norton Simon Museum.

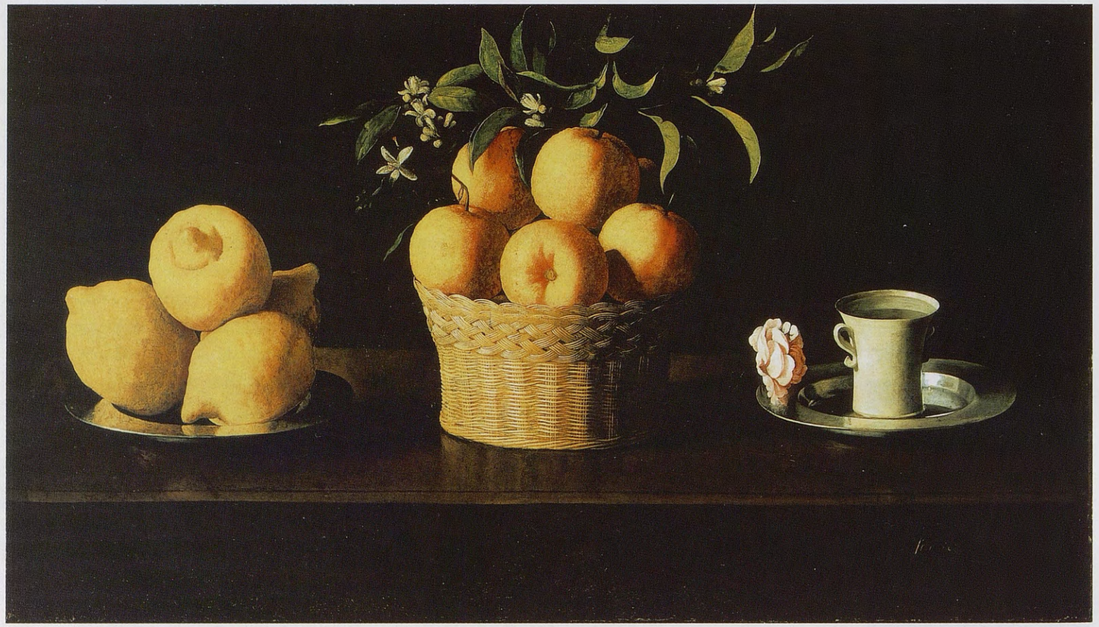


Fig. 1: Radiografía del cuadro.

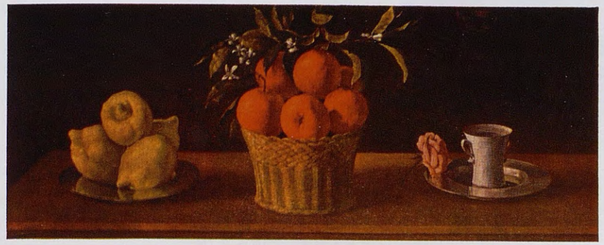


Fig. 2: *Bodegón,* copia del siglo XIX. San Luis (Mo.), Saint Louis Art Museum

Este austero bodegón, de los pocos conocidos de Zurbarán, es el único firmado (y fechado en 1633) y que, como bien apuntó el gran especialista francés de la naturaleza muerta Charles Sterling, es una indudable obra maestra entre todas las épocas. Pasó desapercibido cuando lo compró en París por 2.600 francos el conde florentino Alessandro Contini-Bonacossi (venta Drouot, mayo de 1922). Llevaba entonces lo que debería ser su título exacto: *Plato de cidras, cesto de naranjas, flor y taza en una mesa*. Mayer lo publicó en 1926 y fue Amorós quien subrayó en 1927 la rotunda belleza de esta composición, insistiendo sobre "los méritos de Zurbarán como portentoso pintor de naturalezas muertas, incluso en la forma que llamamos bodegón". El cuadro no fue realmente conocido hasta la exposición de las pinturas españolas pertenecientes a la colección Contini-Bonacossi, que tuvo lugar en la Galleria d'Arte Moderna de Roma en 1930. Desde esta muestra obtuvo un altísimo reconocimiento por su singular calidad. Longhi, al comentar el lienzo este mismo año de 1930, fue el primero en pensar que esta sublime naturaleza muerta pudiera ocultar un cierto simbolismo religioso: "Los objetos no están colocados al azar como en una mesa de taberna; están colocados con devoción, como las flores sobre un altar; se siguen, ligados uno a otro como las letanías de la Virgen. Estas cidras enormes en el cesto, la rosa en la bandejita ¿no esconderán una alusión mística? La propia integridad de estas espléndidas frutas del huerto de los monjes ¿no traduciría el perfume de una oferta votiva?" Más tarde, Gállego insistió sobre el simbolismo del entonces célebre "Bodegón Contini-Bonacossi" como homenaje a la Virgen: los objetos aparecen en el lienzo como flores y ofrendas en un altar; las naranjas y el azahar son frutos y flor de virginidad, el agua de la taza, fecunda pureza, la rosa el amor divino; y por fin son las cidras, fruta pascual, que aún se emplean en diversos lugares en paraliturgias. Ann Sutherland observa en el lienzo alusiones a la Trinidad y según los versículos del Deuteronomio (DT 26, 2,4) podría ser una ofrenda a Dios mismo [Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art and Architecture*, Londres, 2005 citado por Iacono 2009, p. 60].

Esta interpretación en clave símbolica y religiosa fue aceptada en general por la crítica, aunque no por todos los especialistas [véase Cherry/Jordan 1995, p. 202]. Sin embargo, no se puede negar la existencia de metáforas inspiradas en lo cotidiano dentro de la literatura mística de la época, en especial para España en los textos de fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz [Antonio 2000, p. 266], o en la literatura poética de Cervantes y Lope de Vega [Sureda 2006, p. 62]. Tal vez este simbolismo resultaba evidente para el público sevillano del siglo XVII.

Aunque no sepamos con absoluta certeza la significación profunda de este bodegón, lo cierto es que se trata de una obra sublime, no soló por su portentoso estudio de los valores táctiles de los objetos, sino por la peculiar sabiduría con la que Zurbarán ha logrado evitar la monotonía en una composición orde-

nada con sencillos recursos. Equilibrada y monumental se centra en un cestillo de mimbre rebosando de naranjas y coronado por unos exquisitos ramitos de azahar. De cada lado, un plato brillante de estaño o de plata, pero ambos sin ser realmente simétricos. A la izquierda, cuatro importantes cidras, o gigantescos limones están iluminados por una luz directa y se reflejan en el plato de metal. A la derecha, el delicioso bodegoncillo con la taza de agua y una rosa, reproducido ya varias veces en la obra del pintor (cat. n°s 2, 25, 44), aparece pintado con pequeños toques luminosos. En vez de colocar en la bandeja de la derecha otras frutas de forma redonda, el pintor coloca la taza, más alargada en este caso y la rosa nacarina, aquí vista de perfil, para equilibrar la depurada composición. Quizás sea en este bodegón temprano donde aparezca Zurbarán como el precursor de los conceptos estéticos de principios del siglo XX. No por exceso de ciencia, sino por el resultado de esta peculiar intuición del extremeño que confiere a sus obras una profunda intimidad poética. En esta naturaleza muerta, con su sencilla presentación lineal, aparecen los valores de los bodegones atribuidos actualmente al pintor: sus fondos oscuros que crean una atmósfera aislante, que prestan a cada objeto pintado con esmero un profundo sentido de austeridad y de calma. "Cobran las cosas en el lienzo una superrealidad, una realidad esencial, de una corporeidad y tangibilidad superior a la misma naturaleza, y además con un sentido trascendental, que supera a las muchas formas vacías de la pintura clasicista" [Orozco ed. 1989, p. 21]. Por una buena fotografía del cuadro realizada en el Norton Simon Museum (fig. 1), podemos ver como Zurbarán repintó la parte izquierda sobre un bodegón que representaba un plato de plata con dulces, dispuesto simétricamente al plato con la taza, logrando con su transformación una obra maestra.

Los estudios científicos de las obras pueden traer también malas noticias. Esto fue el caso de una copia (fig. 2) del cuadro conservado en el City Art Museum of Saint Louis (Mo.). Publicado con dudas como Juan de Zurbarán por Mayer [ed. 1942, p. 346], se creía una buena réplica de taller del *Bodegón* de Pasadena. El exámen radiográfico del lienzo reveló otra pintura debajo, el estudio de los pigmentos y de la tela mostró que se trataba de una copia del siglo XIX [véase Sachs 1973, n°s 92 y 93].

58. SAN PEDRO (LÁGRIMAS DE SAN PEDRO)

1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo: *fran.^{co} de zurbarán faciebat/1633*
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1379)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

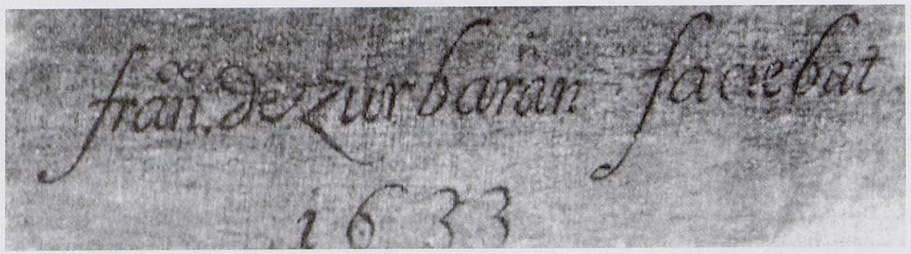


Fig. 1: Firma del lienzo.

Esta figura del "principe de los apóstoles" pertenece a un *Apostolado* completo que se conserva en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, procedente del Palacio Arzobispal, antiguo Convento de Sao Vicente de Fora, de dicha ciudad. No existe documentación antigua referente a esta serie, razón por la cual se desconoce si fue encargado y pintado para este real monasterio. Recordemos que en aquel entonces (1633 fecha de este lienzo, fig. 1), Portugal formaba parte del reino hispánico, siendo el monarca español Felipe IV rey también de los Portugueses bajo el nombre de Felipe III. En todo caso, este Apostolado realizado por Zurbarán con gran participación de su obrador es, pese a sus fallos, el mejor de los que se conservan.

Muy curiosamente San Pedro no aparece aquí como se solía representar en los Apostolados pintados o grabados anteriormente, donde se muestra como "principe de los apóstoles" con sus atributos más difundidos, las llaves, como portero del Paraíso y el libro o el rollo de pergamino que recuerdan las dos epístolas que escribió. A veces, en los *Apostolados* tradicionales cada apóstol puede llevar una de las doce frases del Credo claramente rotulada. Así San Pedro lleva siempre la primera frase: "*Credo in Deum omnipotentem*". Sin embargo Zurbarán lo pinta de cuerpo entero con el tipo iconográfico de "San Pedro penitente", y no como el jefe de la Iglesia. Este último tema, muy popularizado después del Concilio de Trento, presenta al santo con las manos entrelazadas y llorando amargamente su traición hacia Cristo durante su Pasión, traición referida por los cuatro Evangelios canónicos: San Mateo (26, 69-75), San Marcos (14, 66-72), San Lucas (22, 55-61) y San Juan (18, 16-27). Dicha iconografía ha sido estudiada perfectamente por Alfonso E. Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro* (Bilbao, 2000), en el que se recoge la evolución de este tema en la pintura española desde finales del Renacimiento y hasta el Barroco. Estas representaciones, extraídas como hemos dicho del Evangelio, encuentran su origen en el arte medieval para alcanzar su máximo auge durante la época barroca. Esta circunstancia se debe, sobre todo, a que la figura de San Pedro, como cabeza de la Iglesia y pontífice, de quien el controvertido papado del siglo XVI afirmaba que descendía su poder moral y temporal, representa también el valor del arrependimiento y de la penitencia, elementos que la Reforma protestante negaba.

Como apóstol, *San Pedro* viste aquí del mismo modo que los demás, es decir, con una túnica que deja ver sus pies desnudos y un manto cuyos colores no varían mucho. Pacheco recoge en su tratado [ed. 1990, p. 669] las palabras de Ribadeneira que describe en su *Flos Sanctorum* la vestimenta del santo: "Fue San Pedro alto de cuerpo, aunque no abultado [...] los cabellos de la cabeza eran crespos, espesos, pero no largos: los ojos negros y como teñidos en sangre por las muchas lágrimas que derramaba, y particularmente cuando oía el canto del gallo, y se acordaba que había negado al Señor y no muy viejo [...]. Ha de tener la túnica azul ceñida y el manto, naranjado o de color ocre" [Ribadeneira 1632, p. 275, (Pérez Sánchez

2000, p. 31)]. En el *De Sanctis imaginibus* del teólogo flamenco Joannes Molanus que también utilizaba Pacheco, se recoge la descripción física del apóstol San Pedro: era calvo, tonsurado como un monje y con barba corta [Molanus, Lib. III, Cap. XXI; ed. 1996, II, p. 391].

En pie, descalzo como Molanus aceptaba en ciertos casos, refiriéndose a una carta de San Buenaventura [*op. cit.* Lib. III, Cap. XXVII, p. 549], las manos unidas y la mirada anhelada y llorosa, elevada hacia el cielo, San Pedro lleva el vestido azul grisáceo y el manto ocre tradicional con plegados ampulosos. Está violentamente iluminado por la izquierda y representa un tipo varonil plebeyo e hirsuto de tipo riberesco, de áspero naturalismo en el rostro, las manos y los pies. Serrera supuso que un ayudante del obrador, especializado en pintar precisamente los pies, pintaría la mayoría de éstos en la serie, ya que los encontraba "desproporcionados y sin relación con el resto de la figura" [1998, p. 190]. También varios autores señalan el empleo de fuentes grabadas sin que se haya encontrado la que pudo inspirar este *San Pedro*. No obstante, las fuentes empleadas por el pintor, sean de Ribera o los grabados que se manejaban en su taller, Zurbarán las interpretó muy personalmente.

59. ARREPENTIMIENTO DE SAN PEDRO (LÁGRIMAS DE SAN PEDRO)

ca 1633-1635
Óleo sobre lienzo, 100 x 76 cm
Toledo, Casa y Museo de El Greco
Restaurado hacia 1998

PROCEDENCIA: Colección del marqués de la Vega-Inclán; legado al museo que él mismo fundó.

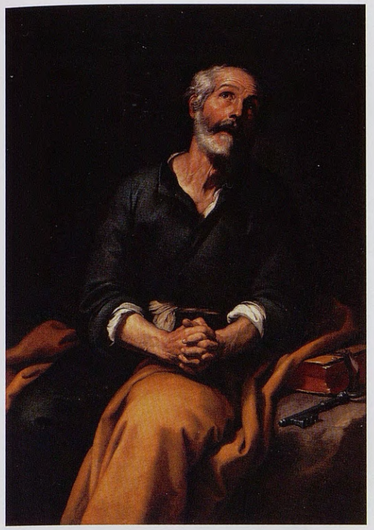


Fig. 1: Murillo, *San Pedro arrepentido*. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Pese a formar parte del Apostolado del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, el *San Pedro apóstol*, está tratado de manera individual mientras que los demás apóstoles están concebidos para formar un conjunto (véase cat. nº 58). El *San Pedro* es el único del que se conoce una réplica de medio cuerpo conservada en la Casa y Museo del Greco en Toledo que examinamos ahora.

La figura aparece cortada de tres cuartos. El apóstol está representado como un hombre maduro, vigoroso y de tipo popular. Tiene la piel curtida y tostada por el sol y el pelo canoso. Sus gruesas manos de trabajador, cruzadas en un gesto de desesperación parecen endurecidas por el trabajo. Dirige al cielo una mirada abrumada. Su cuello y parte de su robusto pecho se ven desnudos con la túnica abierta de un bello azul intenso. Lleva sobre el hombro y el brazo izquierdo un manto de un color ocre oscuro. Es un hombre sin idealizar, una figura muy naturalista del rudo pescador de Galilea. Así presentado de las rodillas hacia arriba, pertenece a un tipo iconográfico muy corriente: el de las *Lágrimas de San Pedro*.

Dado a conocer en 1921 por Sánchez Cantón, fue mostrado en 1953 en la exposición monógrafica organizada por María Luisa Caturla quien consideraba que este lienzo tenía menos calidad que él de Lisboa, mientras que Sánchez Cantón y Gómez Moreno pensaron que el cuadro de Toledo pudiera ser un estudio previo para aquél. Guinard lo consideró como una réplica original reducida del *San Pedro apóstol* de Lisboa. Hemos dicho en el estudio de dicho cuadro que no se había encontrado el modelo que lo inspiraría. Con la aparición de un bellísimo *San Pedro arrepentido* pintado por Murillo ca. 1650-1655, adquirido recientemente por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 1), podemos estar seguros que hubo una fuente común que quizá llegue a descubrirse algún día.

58

60

61

65

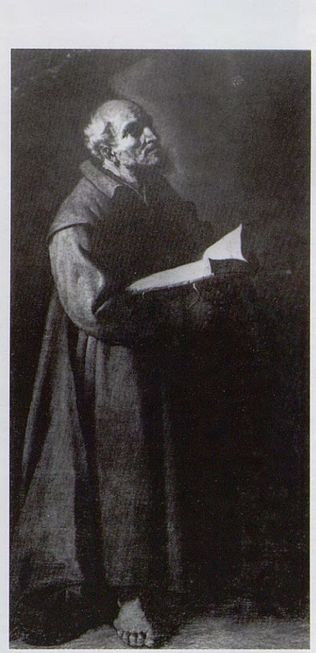
67

62

63

68

66



64

60. SAN PABLO

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1377)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Fig. 1: Martin Schongauer, *San Pablo*, grabado.

Este *San Pablo* pertenece al *Apostolado* conservado en el museo de Lisboa (ver cat. n° 58). Son doce figuras de cuerpo entero de los apóstoles, mayores que el natural, que llenan el lienzo, y aunque están realizadas con evidente participación del obrador, tienen un carácter de monumentalidad impresionante. La ordenación de la serie parece estar relacionada con el hecho de que seis de las figuras estén vueltas hacia la derecha del espectador y las otras seis hacia su izquierda, razón por la cual hubo quizás una pintura del Salvador de frente en el centro. Los apóstoles que caminan de perfil se hallarían colocados en los extremos, como los más alejados. Los otros que parecen parados como si hubieran llegado ya, estarían más próximos al centro, conforme volviesen al espectador la mayor parte de sus fisonomías y figuras. Por los Hechos de los Apóstoles sabemos que *San Matías*, discípulo de Jesús del cual no sabemos nada, fue elegido como apóstol en sustitución de Judas Iscariote (Hch 1, 23-26), sin embargo en los Apostolados, muy a menudo se representa a San Pablo para completar la serie, por su apodo de "Apóstol de los Gentiles".

El *Apostolado* del museo de Lisboa corresponde a los ideales de la Reforma Católica. Los *Doce* aparecen como "una galería de espléndidos tipos varoniles, ásperos e hirsutos" [Pérez Sánchez 1995, p. 44], recortados sobre un fondo oscuro del que surgen poderosas las siluetas revestidas de ampulosos mantos. Muestran una fuerte iluminación de inegable influencia riberesca procedente aquí de la izquierda.

San Pablo cuya tipologia se estudiará más adelante (véase cat. n° 224), aparece como una magnífica figura escultórica, vestida con un manto verde cuyos plegados denuncian los modelos grabados repetidos en el taller del pintor con la ayuda de los díscipulos. Soria indica, como fuente iconográfica, un grabado de Schongauer (fig. 1), pero la influencia es leve y el grabado ha sido reinterpretado con mucha libertad y un sentido plástico característico de la producción zurbaranesca en los años 1630. El rostro está muy logrado, pintado como un anciano, San Pablo medita, con triste expresión, apoyado en la enorme espada de su martirio. Enrique Valdivieso recuerda que Panofsky atribuyó al San Pablo de Durero la personificación del temperamento humano correspondiente a la "melancolía" [Valdivieso 1998, p. 110].

61. SAN JUAN EVANGELISTA

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1381)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Fig. 1: Wierix, *San Juan*, grabado.

Fig. 2: Jerôme David, según Claude Vignon, *San Juan*, grabado.

La doctrina postridentina reafirmó las creencias del cristiano, las cuales se declaran en el Credo o Símbolo Apostólico, que a veces se divide en doce artículos. Esta afirmación de la fe tuvo como consecuencia la ejecución de numerosísimos apostolados en los países católicos [véase Mâle 1932, pp. 365-368]. Tanto en los grabados italianos como flamencos, así como en algunas series pintadas como por ejemplo en un *Apostolado* de Sebastián de Llanos y Valdés conservado en Palacio Arzobispal de Sevilla, cada figura lleva un frase del Credo claramente rotulada. A San Pedro como hemos visto, siempre se le atribuye el primer artículo "*Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem*", a San Juan la segunda frase "*Creatorem Coeli et Terrae*". No es extraño que a San Juan Evangelista, el apóstol predilecto de Jesús, le corresponda un sitio privilegiado en el cortejo de los apóstoles. Casi siempre se le representa con aspeto juvenil e imberbe por haber sido el más joven de los Doce. En el siglo XVII su atributo era habitualmente una copa con una serpiente alada, símbolo del veneno que según la *Leyenda Dorada*, inspirada por los relatos apócrifos del Pseudo-Abdias, hubo de beber para demostrar la veracidad de su predicación. En el siglo XVII desaparece poco a poco el dragoncito y sólo se representa el santo con el cáliz que bendijo para que saliera el veneno.

El *San Juan Evangelista* de la serie lisboeta es uno de los más desmesurados e ingratos del conjunto. Las gruesas manos –cuyo gesto está inspirado en un San Juan de uno de los *Apostolado* grabados por Wierix (fig. 1)– y los enormes pies son de un fealdad que se debe sin duda a un asistente del taller. Sin embargo, la monumentalidad de la figura arqueada y la cuidada iluminación de tipo riberesco impresiona. El pintor ayudado por su obrador, propone una interpretación personalizada de cada apóstol, llegando a alcanzar expresiones muy individuales en los rostros, en este caso muy dramática. Llama la atención el curioso parecido del rostro con un San Juan Evangelista grabado por Jerôme David sobre una composición de Claude Vignon (fig. 2). Pertenece a una serie de Apóstoles de medio cuerpo que, curiosamente, se aparentan al *Apostolado* de Lisboa. No debe extrañar porque sabemos que el taller de Zurbarán utilizó varias veces grabados de Vignon [véase Delenda [1994] 1998].

62. SANTIAGO EL MAYOR

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1383)
Restaurado por Fernando Mardel en 1944

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

En tercera posición de los artículos del Credo suele venir Santiago el Mayor, caracterizado por la frase: "*Credo in Iesum Christum, Filius eius unicum Dominum nostrum*". Jaime o Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé (Mc 15, 40; Mt 27, 29) es llamado "el Mayor" para distinguirlo del otro Santiago, hijo de Alfeo. Santiago es hermano de San Juan y ambos fueron testigos, junto con San Pedro, de momentos extraordinarios de la vida de Jesucristo como la Transfiguración (Mc 9, 2) y la agonía en el huerto (Mc 14, 33). A él y a su hermano, Jesús los llamaba "hijos del trueno". Una tradición del siglo VII le hace evangelizador de España y organizador de su Iglesia. De vuelta a Jerusalén, según los Hechos de los Apóstoles, Herodes Agripa lo mandó ejecutar (Hch 12, 1-2). La liturgia de su fiesta resalta esa condición de primer apóstol mártir.

En los apostolados se suele representar con las vestimentas de un peregrino con esclavina y bordón, en recuerdo de las grandes peregrinaciones a Compostela. Lleva en su hombro una concha de vieira, o venera, boca abajo. Las veneras han sido siempre insignia de los peregrinos de Santiago: se llevan en el sombrero, alrededor del cuello o prendidas al pecho, siempre de modo muy aparente. El apóstol, aquí de perfil, anda caminando apoyado, o mejor dicho agarrado, en un bordón de peregrino de un tamaño desmesurado. Su túnica es morada y su esclavina, o capa de viaje, castaña. Su rostro varonil lleva bigote y barba como un caballero del siglo XVII. Tiene una expresión de intensa oración. Soria al catalogarlo dice que sólo las manos son dignas del pintor, lo que nos parece una opinión demasiado sévera. La utilización de la luz que viene desde el ángulo hacia el que dirige su mirada Santiago, recuerda las obras de Ribera. La disposición de los pies repite exactamente la del *San Juan Evangelista*, sin embargo aunque la fórmula compositiva sea la misma para estos santos itinerantes, de la figura de Santiago se desprende una expresión totalmente diferente. Pese a sus fallos, que evidencia la participación del obrador en esta serie, el *Apostolado* de Lisboa es el mejor de Zurbarán y de su taller que se conserva. Las figuras escultóricas y monumentales no están concebidas para ser vistas individualmente y las doce forman un conjunto impresionante de tipos populares, aunque en todas se percibe el arrobo místico.

63. SAN ANDRÉS

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1382)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Fig. 1: Martin Schongauer, *San Andrés*, grabado.

Fig. 2: Claude Vignon, *Santiago el Mayor*, grabado.

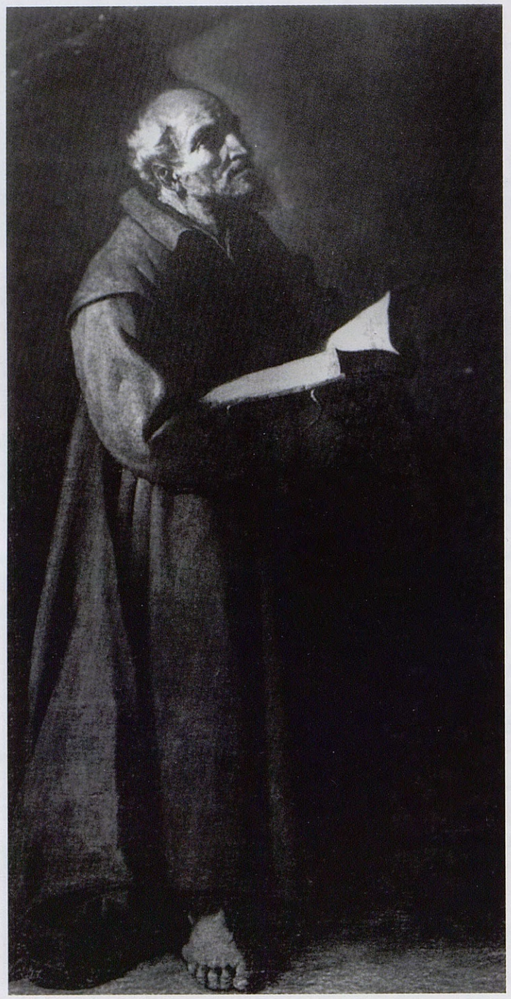
Si seguimos el orden generalmente adoptado en las representaciones de los apóstoles con los artículos del Credo, a San Andrés le toca la frase "*Qui conceptus de Spiritu Sancto, natus ex Mariae Virgine*" y la cuarta posición. Hermano de San Pedro, pescador como éste y apóstol de Cristo, tuvo el privilegio de ser nombrado, junto a los santos Pedro y Pablo, en el Canon Romano. Ocupa, aún hoy, un lugar eminente en el séquito de los Apóstoles desde los tiempos de San Gregorio Magno. Andrés, además, fue el primer apóstol llamado por Jesús e introdujo a su hermano Pedro en el seguimiento de Cristo (Jn 1, 35-42) (véase cat. n° 51). Los *Hechos de Andrés*, apócrifo de los primeros tiempos cristianos, cuentan con detalle la pasión y la muerte de San Andrés que habría sido crucificado en Petras de Acaya, en Grecia, alrededor del año 60. Según la tradición, la cruz de su martirio tenía forma de "X", o cruz aspada. Esa cruz no soló se transformó en su atributo iconográfico principal, sino que es conocida como "cruz de San Andrés".

Este cuadro, podría ser al menos en parte, de mano del maestro. Con su túnica color vino y el manto de un pardo más amarillo que el de San Pedro, su poderosa figura envuelta en pliegues monumentales destaca sobre un fondo gris. La cabeza muy realista podría ser el verdadero retrato de un hombre plebeyo. El grabado de *San Andrés* de Schongauer (fig. 1) que pudo ser la fuente para la composición general, está aquí totalmente reinterpretado en clave naturalista. De nuevo, podemos comparar este apóstol con un grabado de Vignon que representa a Santiago el Mayor en actitud de leer (fig. 2): mismo tipo popular, gruesas manos plebeyas y ampulosa vestimentaria.

64. SAN FELIPE

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1374)
Restaurado por Fernando Mardel en 1944

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.



Fue el apóstol Felipe de los primeros en seguir a Cristo, razón por la cual ocupa el quinto lugar en la jerarquía de los artículos del Credo y se le atribuye la frase: "*Passus sub Pontio Pilato, cruxifixus, mortuus et sepultus*". También podría este artículo referirse a su martirio. Todos los apóstoles de la serie de Lisboa se identifican por sus atributos personales. El atributo de San Felipe es una cruz latina, aquí visible detrás de él, por haber sido crucificado en Hierápolis, según la tradición. El Evangelio señala expresamente que "era de Betsaida la ciudad de Andrés y Pedro" (Jn 1, 44). Tiene varias intervenciones significativas en el Cuarto Evangelio, principalmente su intervención durante el discurso de la Última Cena (Jn 14, 8); dicho texto integra el Evangelio de su fiesta, compartida con Santiago el Menor, que se celebraba el 1° de mayo.

Pacheco insiste en que no debe ser confundido con San Felipe Diácono: "no tiene fundamento al pintar eunuco al santo Apóstol, sino como lo pintó, con buen acuerdo el Mudo en el Escorial [...] que es un anciano venerable, de edad de ochenta y siete años, como dicen algunos" [véase Pacheco ed. 1990, pp. 673-674]. Así aparece aquí; lleva un libro abierto y, debajo de él, las manos entrelazadas. Este lienzo podría inspirarse para la composición general, del grabado de Schongauer que representa a San Pedro, pero reinterpretada como de costumbre, con libertad y un vigoroso sentido plástico. Viste sayal pardo y un manto de un tono muy peculiar, dificil de definir, entre parduzco y morado. Detrás de su cabeza se adivina la cruz, recortada por el borde del lienzo. Es una figura aceptable en el marco de una sensible participación del obrador.

65. SAN BARTOLOMÉ

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1368)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *Santo Tomás*. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigua.

Fig. 2: Bartolomeo Passarroti, *San Pedro*, grabado.

La sexta frase del Símbolo Apóstolico se relaciona generalmente con Santo Tomás: "*Descendit ad infernos, tertia dies ressurexit a mortuis*". El atributo personal de este apóstol es un cuchillo, supuesto instrumento de su martirio. El lienzo de la serie de Lisboa que representa este santo es uno de los menos logrados (fig. 1). No podemos admitir que Zurbarán haya puesto la mano en esta obra tosca, seguramente pintada por algún asistente.

San Bartolomé es mencionado en sexto lugar en las tres listas de apóstoles de los Evangelios (Mt 10,3; Mc 3, 18, Lc 6, 14), pero sólo en el séptimo en los Hechos de los Apóstoles (Hch 1, 13). Sin duda por esta razón se le atribuye el séptimo artículo del Credo: "*Ascendit ad coelum, sedet ad dexteram Dei, Patris Omnipotentis*". Bartolomé es uno de los miembros del colegio apóstolico y se le ha identificado con Natanael, oriundo de Caná en Galilea, llevado a Jesús por Felipe (Jn 1, 45-51). La identificación entre ambos nombres está oficializada en la liturgia: el 24 de agosto, el Evangelio de la fiesta de San Bartolomé es precisamente el de San Juan en que se narra la vocación de Natanael, a quien Jesús llama "un israelita de verdad". El *Martirologio Romano* y varias leyendas como el apócrifo *Evangelio de Bartolomé,* brindan informaciones sobre sus andanzas y su martirio acaecido en Armenia: allí fue desollado vivo y posteriormente decapitado. Se le representa llevando un cuchillo, instrumento de su horrible martirio.

Del *San Pedro* grabado por Bartolomeo Passarroti (fig. 2), tomó el artista el modelo del *San Bartolomé* de Lisboa, "cuya figura, la más movida de todo el conjunto, sigue de cerca el grabado" [Serrera 1988, pp. 188-190, repr.]. El apóstol aparece aquí de cuerpo entero como los demás, vuelto hacia su izquierda, pero con el pie derecho colocado de frente. Gira violentamente la cabeza sobre el hombro derecho, de manera que se ofrece casi en completo perfil. Es una representación escultórica en *contraposto*, inhabitual en Zurbarán y debida al empleo de la fuente grabada por Passarroti. San Bartolomé mira hacia abajo, la luz le da de pleno sobre la frente y la arista de la nariz. Sobre un fondo verdoso, destaca su túnica rosada y su manto de un verde almendra. En la mano derecha lleva el cuchillo, instrumento de su martirio desollado. Como de costumbre a partir de un modelo grabado manierista, Zurbarán, ayudado por algún asistente, ha conseguido una potente figura varonil, indudablemente "zurbaranezca".

66. SANTIAGO EL MENOR

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1380)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *San Mateo*. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigua.

El octavo en la enumeración de los Hechos de los Apóstoles es San Mateo, autor del primer Evangelio. Le corresponde la octava frase: "*Unde venturus est iudicare vivos et mortuos*" del Símbolo Apostólico. La figura que lo representa en el *Apostolado* de Lisboa (fig. 1) es muy tosca y se atribuye al obrador. No es muy segura su identificación porque según la tradición murió a filo de espada, lo que debería ser su atributo personal. Sin embargo, el instrumento de su supuesto martirio es algo variable: hacha, cuchillo, lanza, alabarda o bien una hoz, lo que no corresponde al madero que aparece detrás del apóstol.

Al lado de esta figura poco lograda, el lienzo de *Santiago el Menor* ofrece una solución compositiva bien aplomada, como un verdadero retrato de un espléndido hombre plebeyo, muy riberesco. Santiago, "hijo de Alfeo" (Mc 10, 3; Hch 1, 13), aparece en noveno lugar en todas las listas de los Doce, apodado Santiago "el Menor", quizás porque era de baja estatura, para distinguirlo del otro Santiago, hijo de Zebedeo y hermano de San Juan. Se le atribuye la novena frase del Credo: "*Credo in Spiritum Sanctum, Sanctam Ecclesiam catholicam*". La tradición cristiana lo ha identificado con el "hermano del Señor" (Mc 6, 3), es decir que era pariente de Jesús y se le menciona veinte veces en el Nuevo Testamento. Intervinó en el primer concilio de Jerusalén, ciudad de la cual fue su primer obispo. Es también el autor de la Carta de Santiago. Según la tradición murió apaleado por los judíos. Este martirio se relaciona con su principal atributo que es una maza de batanero. También este *Santiago el Menor* es una figura escultural. Está colocado de tres cuartos, con el rostro de perfil y sostiene con ambas manos un grueso libro, referencia a su Epístola y también atributo común a todos los apóstoles. Atrás se adivina un gran bastón en forma de porra que es su símbolo personal desde el Renacimiento. Una cuidada iluminación, procedente de un foco de luz situado a la derecha de la potente figura, incide en el rostro, áspero y muy individualizado, sin descuidar el ropaje. Viste el apóstol de bermellón oscuro, con manto gris, plateado en la luz.

67. SAN SIMÓN

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1370)
Restaurado por Fernando Mardel en 1944

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

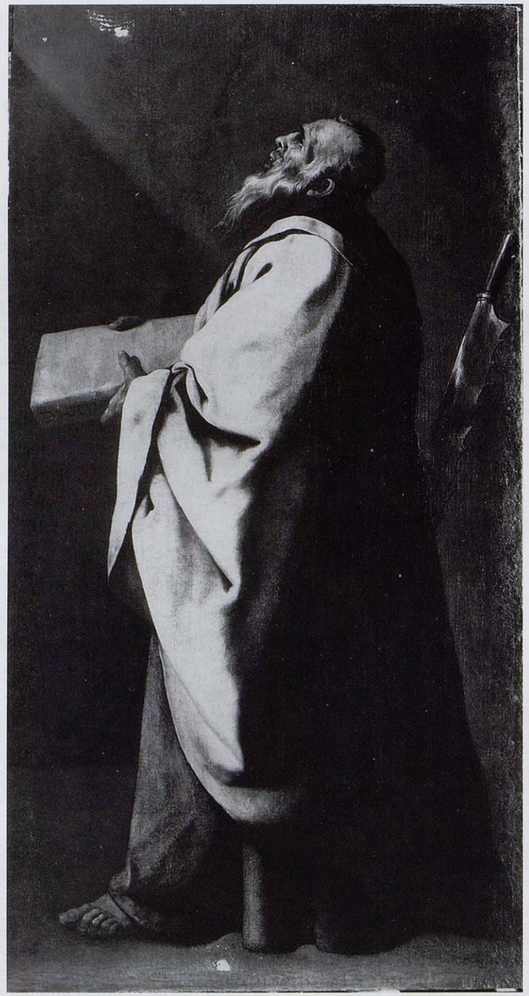


Fig. 1: Martin Schongauer, *San Simón*, grabado.

Fig. 2: Claude Vignon, *San Simón*, grabado.

Fig. 3: Claude Vignon, *San Felipe*, grabado.

San Simón, apodado el "Zelote", por pertenecer a esta secta, o el "Cananeo", por provenir de Caná, aparece en décimo o en undécimo lugar en las listas de los apóstoles (Lc 6, 15 y Mc 3, 18). Le corresponde la décima frase del Credo: "*Sanctorum communionem, remissionem pecatorum*". Poco se sabe de su vida, pero las tradiciones señalan que predicó el Evangelio en Persia. Como en el caso de los demás Apóstoles, también se ignora dónde y cuándo murió. Las imágenes que le representan recogen la tradición de que en su martirio fue cortado con una sierra de leñadores por los adoradores del sol en Persia: de ahí su atributo personal que es la herramienta con la cual habría sido martirizado.

Para componer el lienzo de Lisboa, Zurbarán con mucha participación de su obrador, pudo utilizar de nuevo el grabado de *San Simón* del *Apostolado* de Schongauer (fig. 1). Para el rostro puede que se haya inspirado de nuevo en dos figuras grabadas de Vignon: el *San Simón* (fig. 2) y el *San Felipe* (fig. 3). La cara de anciano apóstol tiene mucho parecido con el *San Simón* mientras que su expresión se aparenta a la del San Felipe. Detrás del santo aparece la sierra. Como los demás apóstoles, lleva entre ambas manos un libro amarillento y su vestuario es particularmente ampuloso, haciendo parecer su cabeza demasiado pequeña para su cuerpo. El manto del santo es de un raro tono grisáceo rosado claro y su túnica verde.

68. SAN JUDAS TADEO O SAN MATÍAS

ca 1633
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. n° 1369)
Restaurado por Fernando Mardel en 1944

PROCEDENCIA: Lisboa, Palacio del Arzobispo, antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

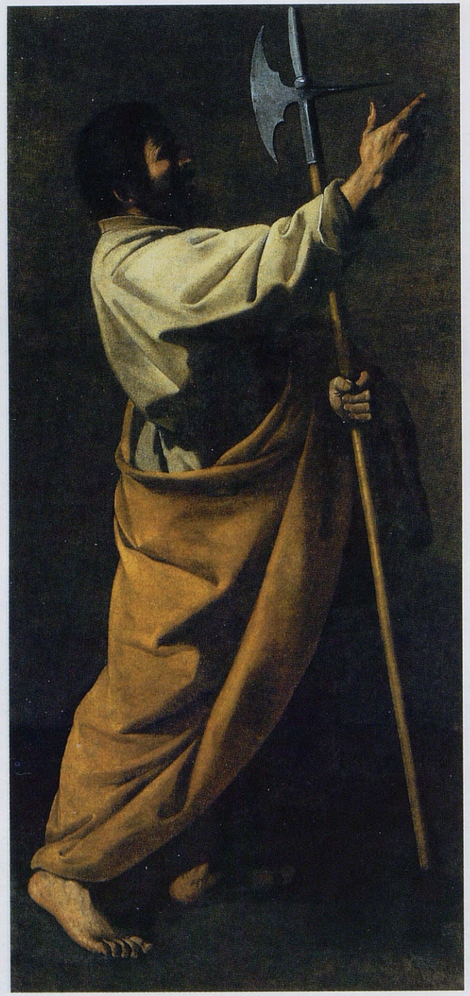


Fig. 1: Martin Schongauer, *San Mateo*, grabado.

San Judas Tadeo ocupa el último lugar en la enumeración de los Doce que figura en los Hechos de los Apóstoles (Hch 1, 13). Por esta razón le corresponde el artículo del Credo: "*Carnis resurrectionem*". Era hermano de Santiago el Menor y de Simón (Mc 6, 13; Mt 13, 55). Es el autor de una Epístola canónica, en la que se presenta a sí mismo como "servidor de Jesucristo" y "hermano de Santiago" (Jds 1, 1). Su otro nombre, Tadeo, lo distingue de su homónimo Judas Iscariote. Según las tradiciones recogidas en el *Martirologio Romano*, predicó el Evangelio en Mesopotamia y luego marchó con Simón a Persia, donde ambos sufrieron juntos el martirio y por ello sus fiestas se celebran juntas. Sus atributos iconográficos son varios y corresponden a los posibles instrumentos de su martirio: la clava, garrote o maza, aunque suele también aparecer con espada, hacha, lanza o alabarda como en este caso.

Puede que haya utilizado aquí como modelo el grabado de *San Mateo* de Schongauer (fig. 1). Angulo señaló la coincidencia concreta entre el grabado alemán y la pintura de Lisboa: ambos se presentan de perfil y andando, "con la alabarda a la izquierda y acompañando la palabra con la derecha" [Angulo 1945, p. 234]. Sin embargo, aunque el modelo parezca evidente, Zurbarán y su obrador reinterpretan con vigoroso sentido plástico y escultórico la estampa. *San Judas Tadeo* es una hermosa figura caminante envuelta en un manto parduzco con amplios pliegues y con una túnica gris. Va avanzando y sus pies, pintados siempre por el mismo asistente, parecen desproporcionados. Afortunadamente, la cabeza es muy noble y el modelo podría estar predicando, acompañando sus palabras con el brazo derecho alzado.

69. SAN PEDRO TOMÁS

ca 1633-1635
Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm
Inscripción abajo en el centro: ***S. Pº THOMAS***
Boston, Museum of Fine Arts (Inv. n° 23.554)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósitos del Alcázar, 1810, n° 269; París, colección mariscal Soult, duque de Dalmacia; vendido al duque de Sutherland antes de 1836; Stafford House, colección de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 145; Nueva York, Knoedler & Co; colección Zoe Oliver Sherman, donado al museo por Zoe Oliver Sherman en 1922.

Este cuadrito del fraile carmelita San Pedro Tomás con su compañero San Cirilo de Constantinopla puede considerarse con reguridad como perteneciente a un pequeño retablo de la iglesia del Colegio de San Alberto de los Carmelitas Calzados en Sevilla [véase cat. n° 70]. Estos dos lienzos, coservados desde 1922 en el Museum of Fine Arts de Boston, permanecieron juntos despues de su ejecución. Estuvieron en

la iglesia sevillana de los religiosos carmelitas calzados hasta los días de la invasión francesa y se depositaron en 1810 en la misma sala del Alcázar [véase Guinard 1946, I, pp. 272-273 y Baticle 1988, p. 155]. Formaron parte de la famosa colección Soult, constituida en gran parte en Sevilla por el propio Duque de Dalmacia, quien los vendió antes de 1836, al duque de Sutherland. Ambos cuadros se expusieron siempre juntos, en varias muestras que se celebraron en Londres en el siglo XIX, cuando se conservaban en Stafford House, residencia de los duques de Sutherland. En la subasta de esta colección en 1913 [Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, lote 145] se vendieron juntos a la Galeria Knoedler & Co de Nueva York por 168 libras. En 1922, Mrs Zoe Oliver Sherman los ofreció al Museum of Fine Arts de Boston. De idénticas dimensiones, los dos padres carmelitas se hallan colocados ante un nicho de medio-punto.

Por razones iconográficas, como veremos, la presencia de ambos santos en un retablo de una Iglesia de Carmelitas de la primitiva Observancia, o calzados, se justifica plenamente. Los dos frailes llevan el hábito gris, casi negro de su Orden, un amplio manto blanco, con esclavina y capucha, y un sombrero negro. Su representación en pintura es absolutamente excepcional, y sólo se los identifica por las inscripciones que se pueden leer en las peanas. Aunque San Pedro Tomás esté considerado como un santo muy importante en su Orden, al parecer se ha representado en contadas ocasiones, razón por la cual en los antiguos catálogos lo vemos identificado erróneamente como "Santo Tomás de Aquino".

San Pedro Tomás, que fue obispo, arzobispo y patriarca, combinó armoniosamente la vida religiosa con la carrera diplomática y militar. Nació en 1305 en el seno de una humilde y piadosa familia del Périgord y gracias a su capacidad, fue admitido en el novicio de Condom por el prior de los Carmelitas. Profesó a los veinte años, y sus brillantes estudios le condujeron algunos años después al sacerdocio, y más tarde al doctorado. Más adelante fue profesor de los estudiantes de su orden en distintas ciudades de Francia. En 1342 fue nombrado Procurador General de los Carmelitas. Los papas de Avignon, Clemente VI e Inocencio VI, se fijaron en él por su gran inteligencia, encargándole importantes misiones y elévandole a las dignidades de la Iglesia. En 1362, fue cofundador de la Facultad de Teología de Bolonia. Como legado en Oriente fueron famosas sus negociaciones con los ortodoxos. Murió en Chipre el día de la Epifanía a consecuencia de las heridas sufridas en combate contra los infieles, lo que fue considerado como martirio, siendo canonizado por la Sagrada Congregación de Ritos en 1628. Con anterioridad, Pablo V (1605-1621) habia autorizado a los carmelitas a celebrar su festividad el 6 de enero.

San Pedro Tomás era un ardiente defensor de la Inmaculada Concepción. En el cuadro de Zurbarán está representado con un libro. Se trata, sin duda de su *Purissima B.V. Mariae concepción libellus,* en el que afirma que la Virgen nació libre de pecado original [Mgr Paul Guérin, *Les Petits Bollandistes*, Paris, 1860, I, pp. 165-174].

El santo obispo está representado de riguroso perfil, de figura entera, sin ningún atributo relativo a sus importantes funciones y títulos. Tampoco aparece la flecha que recuerda su muerte a causa de las heridas que sufrió en su expedición a Alejandría. Los comitentes del Colegio de San Alberto, sin duda, deseaban insistir solamente en su obra literaria. El monje aparece a contraluz y el fuerte contraste entre la sombra y la luz que proviene de la derecha, queda acentuado por el manto blanco, de pliegues sencillos que envuelve la figura; aunque de pequeñas dimensiones, dicha figura aparece monumental. Con una paleta de colores muy reducida, Zurbarán consigue perfectamente dar una sensación de relieve acentuada por la hornacina fingida y la peana marrón. Jeannine Baticle pensó que "la armonia gris transparente y la ejecución ligera recordaban a Velázquez", lo que sugería una fecha de ejecución posterior al viaje de Zurbarán a Madrid en 1634. Resulta difícil precisar exactamente cuando Zurbarán pintó estas obras, siendo las realizadas por Alonso Cano y Juan del Castillo para la misma iglesia fechables entre 1630 y 1634.

70. BEATO CIRILO

ca 1633-1635
Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm
Inscripción abajo en el centro: *S. CIRILO*
Boston, Museum of Fine Arts (Inv. n° 22.642)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de Los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósitos del Alcázar, 1810, n° 270; París, colección mariscal Soult, duque de Dalmacia; vendido antes de 1836 al duque de Sutherland; Stafford House, colección de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 145; Nueva York, Knoedler & Co; donado al museo por Zoe Oliver Sherman en 1922.

Para la historia de este cuadrito véase la de *San Pedro Tomás* (cat. n° 69), su compañero en el retablo de la iglesia del Colegio de San Alberto de los Carmelitas Calzados de Sevilla. La representación de este santo carmelita es absolutamente excepcional y sólo se le identifica por la inscripción en el pedestal. A pesar de los estudios recientes, sabemos en realidad pocas cosas seguras de la vida de San Cirilo de Constantinopla, debido a las confusiones de su nombre con San Cirilo de Alejandría y San Cirilo de Jerusalén. El malentendido con los otros dos Cirilos, que habian vivido 800 o 900 años antes, llevó a los Carmelitas a honrar este fraile de la Orden como santo y doctor de la Iglesia. En realidad lo que importa es lo que se creía en tiempos de Zurbarán y que todavía puede leerse el día de su fiesta, 6 de marzo, en los antiguos *Flos Sanctorum:* "San Cirilo nació en Constantinopla en 1126, en el seno de una familia griega. Desde su juventud manifestó una extrema devoción a la Virgen. Fue ordenado sacerdote, consiguiendo numerosas conversiones. En 1270 el Emperador Manuel Commenius le mandó como embajador ante el papa Alejandro IV para tratar la unión de las iglesias griega y latina. Descorazonado por las ásperas discusiones con el Patriarca de Constantinopla Teodoro, Cirilo decidió retirarse a la soledad. La Virgen se le apareció entonces aconsejándole que embarcase para Tierra Santa, donde encontró refugio con los Carmelitas. Desde principios de siglo, estos ermitaños sucedían a Elías en el Monte Carmelo, siguiendo una regla inspirada en los escritos de San Basilio (1205 ó 1209) que les había sido dada por el Patriarca de Jerusalén Alberto. A los cuarenta y seis años tomó el hábito carmelita y se fue a Armenia, donde pasó diez años predicando. A los sesenta y un años fue elegido General de los Ermitaños del Monte Carmelo, el tercero después de los Beatos Bertolo y Bocardo. El 6 de mayo de 1224 murió después de una larga y fructífera vida". [Mgr Paul Guérin, *Les Petits Bollandistes*, Paris, 1860, III, pp. 199-203].

Una vez más, Zurbarán se encuentra confrontado con unas representaciones sin ningún precedente iconográfico. Todavía en el siglo XVII, los Carmelitas se creían descendientes directos del profeta Elías. Además de su estancia común en Oriente Medio, supuesta cuna de la Orden, San Cirilo así como San Pedro Tomás eran ambos diplomáticos y lucharon por la unión de las iglesias griega y latina. En una época todavía enturbiada por las luchas religiosas, los Padres Carmelitas querían hacer alarde de constancia en su acción pacificadora. Sin embargo, los comitentes pidieron a Zurbarán que pintara los dos santos religiosos sin otros atributos que unos libros para recordarlos como profesores. Los dos tuvieron gran devoción por María Inmaculada, lo que les valió numerosas visiones. La propia Virgen les confirmó la perennidad del Carmelo. En la época en la cual se encargaron estos lienzos, la Orden como otras muchas en Sevilla, se dedicaba celosamente a la divulgación y la defensa de la Inmaculada Concepción. Esto podría explicar la elección, nada corriente de ambos santos carmelitos, tan devotos de María, patrona de la Orden.

Zurbarán no quiere repetir dos imágenes estereotipadas de monjes carmelitas rezando: representa a San Pedro Tomás, mayor de edad, barbudo, de perfil perfecto y leyendo un libro pequeño mientras San Cirilo está pintado de frente, ligeramente vuelto a la izquierda con un infolio enorme abierto en los manos. El pintor inventa un modelo original que reutilizará posteriormente para el *Beato Nicolás de Albergati* (cat. n° 136). El joven monje, imberbe, de ancho rostro, parece detenerse mientras avanza, como si hubiese oído una voz celeste. Su rostro presenta una expresión de éxtasis ingenua que Zurbarán logra perfectamente, creando una imagen muy atractiva. La figura está plenamente iluminada y su sombra aparece en el nicho a la derecha, como en el *San Francisco* de la misma serie (cat. n° 71).

Estos dos lienzos pequeños y refinados conservados en el museo de Boston, ofrecen otro aspeto del talento del joven pintor. Son gratísimas figuras que gustaron mucho cuando estuvieron en la colección del duque de Dalmacia: el conde general Grundler (1774-1833) los hizó copiar al tamaño real para su propia colección. Estas copias de modesta calidad pasaron en venta con un conjunto de obras diversas, procedentes de la colección Grundler [Granville, Hôtel des Ventes, 21 de julio de 2001].

71. SAN FRANCISCO DE PIE CONTEMPLANDO UNA CALAVERA

ca 1633-1635
Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm
San Luis, Saint Louis Art Museum (Inv. n° 47: 1941)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, n° 271; París, colección mariscal Soult, duque de Dalmacia; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 38, vendido (690 FF); Nueva York, A. Seligmann Rey & Co; comprado por el Museo en 1941.

Dispuesta de forma frontal, de pie, sosteniendo una calavera con las dos manos cruzadas como en el *San Francisco* del museo de Buenos Aires, la cabeza inclinada del mismo modo sobre aquella, se encuentra esta pequeña figura meditabunda, una de las más impresionantes pintadas sobre dicho tema por Zurbarán. Los pliegues del sayal caen verticales, escuetos, en la misma gama de colores pardos que la del cuadro argentino. Un pie descalzo asoma y avanza. La cara barbuda apenas se adivina ensombrecida por la postura del santo y el capirote agudísimo.

Guinard pensó el primero, que podía proceder de un pequeño retablo de la iglesia del Colegio de San Alberto de los Carmelitas Calzados en Sevilla. Según Palomino, Ponz y Céan Bermúdez, algunos cuadros de Zurbarán adornaban el retablo de la última capilla, antes de llegar a la puerta de la iglesia, del lado de la Epístola. Completando las intuiciones de Guinard, Jeannine Baticle demostró que los cuatro lienzos de iguales dimensiones, procedentes de San Alberto permanecieron agrupados en el depósito del Alcázar, como aparecen en la siguiente relación: n° 268, *San Blas* (actualmente museo de Bucarest); n° 269 y n° 270, *Santo Tomás* y *San Cirilo* (Boston, Museum of Fine Arts) y n° 271 *San Francisco*. Formaron parte de la colección Soult y el *San Francisco* fue vendido en la subasta del mariscal francés en 1852 bajo el n° 38: *Un Chartreux*. El título es evidentemente erróneo puesto que las dimensiones y la descripción del lienzo, concuerdan con el *San Francisco* del Museo de San Luis que estudiamos ahora. El formato, muy peculiar de dicho lienzo, corresponde al de las pinturas del único de los pequeños retablos del siglo XVII todavía conservado *in situ* en la iglesia San Alberto. Como en los otros tres cuadritos antes aludidos, el santo de Asís se halla colocado sobre un zócalo de piedras ante una hornacina. El contraste entre la luz y la sombra otorga en los cuatro lienzos una evidente sensación de relieve.

Las conocidas relaciones entre el Carmelo y la espiritualidad franciscana explican la presencia de San Francisco en una iglesia carmelita. La gran Santa Teresa de Jesús tuvo como guías y maestros a los padres franciscanos Francisco de Osuna y San Pedro de Alcántara. Verosímilmente los comitentes carmelitas encargaron a Zurbarán un San Francisco vestido como los Hermanos Menores reformados, con el típico hábito de los Capuchinos. De este cuadro muy logrado existen otras versiones, una de formato grande autógrafa conservada en el Milwaukee Art Center, así como otras cuatro versiones pequeñas, producción del obrador.

72. SAN BLAS

ca 1633-1635
Óleo sobre lienzo, 92,5 x 32,4 cm
Inscripción abajo en el centro: *S. BLASIUS*
Bucarest, Muzeul Național de Artă al României (Inv. n° 8172/206)

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, n° 268; París, colección mariscal Soult, duque de Dalmacia; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 37; colección Barclay (?); Niza/Messina, colección Felix Bamberg (antes de 1879); Rumanía, colección del rey Carol I de Rumanía, 1879; Sinaia, Castelul Peleș, 1914; Bucarest, Muzeul Național de Artă al României, 1948.

Por sus dimensiones e idéntica procedencia, este cuadro perteneció sin duda alguna al retablito pintado por Zurbarán para la iglesia del Colegio de San Alberto de los Carmelitas calzados de Sevilla. Es claramente convinciente la opinión de Guinard, confirmada por la demonstración de Jeannine Baticle según la cual este *San Blas*, los carmelitas *San Pedro Tomás* y *San Cirilo de Constantinopla*, así como el *San Francisco* de San Luis pertenecieron a dicho retablo (véase cat. n° 69). Si las estrechas relaciones entre el Carmelo y la espiritualidad franciscana explican la presencia del San Francisco en una iglesia carmelita, el *San Blas* está relacionado con el Oriente Medio como los carmelitas y, además, era un santo muy popular.

San Blas († ca 316) fue médico, obispo de Sebaste (Armenia) y mártir. Hizó vida eremítica en una cueva del Monte Argeus. El santo obispo era conocido por su don de taumaturgo. Paralela al culto oficial ha sido la devoción del pueblo cristiano a San Blas. Se le cuenta entre los "quatorze santos protectores" llamados así desde la Edad Media porque se les considera abogados eficaces en las penalidades de la vida. Como en los otros pequeños lienzos del retablo de San Alberto, la identidad del obispo representado sólo se puede reconocer por la inscripción "S. BLASIUS" pintada en la peana. Aunque el lienzo de Bucarest sea de tamaño reducido, la figura recuerda el *San Ambrogio* del museo de Sevilla, procedente del convento dominico de San Pablo el Real (cat. n° 4). Este último, de tamaño natural, es una figura monumental pero lleva idénticas prendas litúrgicas, características de su función de obispo: una capa pluvial rígida y pesada, la mitra y el báculo, firmemente agarrado con las dos manos en el cuadro de Bucarest. El peso de la capa pluvial confiere a la composición una rigurosa verticalidad. Como en otros personajes aislados, pintados por Zurbarán en los primeros años de su estancia en Sevilla, el retratado evoca las figuras procesionales, caracteristicas de los años 1630. La gama de colores es limitada, pero sútil y preciosa, basada en rojos, blancos y oros de un gran refinamiento. La perfección del modelado del rostro, en riguroso perfil, y de las manos, la suntuosidad de la capa bordada con el volumen casi escultórico de la figura constituyen elementos que coinciden con el estilo del periodo 1633-1635.

Existe un *San Blas* copia de Zurbarán en la clausura del Monasterio de Santa Paula [Valdivieso/Morales Martínez 1987, p. 127].

73. DEFENSA DE CÁDIZ CONTRA LOS INGLESES

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 302 x 323 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 656)

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634-1794; París, Musée Napoléon (*no expuesto*), 1813-1815; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1818; Madrid, Museo Nacional del Prado, 1824.

Fig. 1: Atribuido a Caxés, *D. Fernando Girón,* litografía de Decraene, en *Colección litográfica de cuadros del rey de España/el señor Don Fernando Séptimo*. Madrid, 1826, III.

Fig. 2: Abraham Bosse, *Le Joueur de mail*, grabado, 1629.

Fig. 3: *Ínsula Gaditana,* ca 1596, grabado flamenco.

El Real Sitio del Buen Retiro, inaugurado en el mes de septiembre de 1633, fue concebido como sitio de recreo para la corte de Felipe IV. En el momento en que la hegemonía española empezaba a decaer en Europa, al conde-duque de Olivares le pareció conveniente realzar la figura del monarca que encarnaba la monarquía católica. El valido consiguió crear en el nuevo palacio un marco espactacular para la corte del "Rey Planeta".

Mientras que en el resto del gran edificio se exhibían las magníficas colecciones reales de pinturas flamencas e italianas, el Salón Grande fue decorado por los mejores artistas españoles de su tiempo. Una suma selecta de cuadros, de especial significado y calidad, se concentraron en esta galeria, corazón del palacio y "modelo de regio esplendor" [Brown/Elliott ed. 2003, p. 150]. El rey Felipe IV y Olivares estaban convencidos de que España tenía, entre otras, una misión primordial: defender la religión católica y vencer a la herejía y a sus partidarios en Europa.

Al servicio de tal propósito, el programa destinado a glorificar la monarquía de los Austrias bajo tres ángulos distintos –retratos reales, batallas y mitología– fue seguramente establecido por Olivares con la ayuda del poeta sevillano Rioja, tal vez secundado por Velázquez en el aspecto artístico. De las tres series, la más llamativa estaba compuesta por doce cuadros de victorias militares del joven monarca, repartidas por las paredes norte y sur entre las cinco puertas-ventana que jalonaban cada una de dichas paredes. Este salón había de convertirse, según la idea de su creador, en algo parecido a una sala de alabanza a las victorias españolas recientes. Encima de estas puertas-ventana, alternando con las batallas, diez cuadros más pequeños contaban las hazañas del héroe mitológico Hércules, legendario fundador de la monarquía hispana. En los testeros se colgaron los cinco retratos ecuestres de la familia real pintados por Velázquez. Un poco más tarde, el techo de la galería se decoró al fresco con los veinticuatro escudos de los Reinos españoles que dieron nombre al Salón.

Según consta en los pagos a los pintores publicados por María Luisa Caturla, toda la decoración del palacio, incluida la del Salón de Reinos, se llevó a cabo a gran velocidad entre julio de 1634 y junio de 1635. Los más famosos de los ocho maestros contratados fueron Velázquez y Zurbarán quienes realizaron diecisete de los veintisiete cuadros del Salón. La tarea encargada al pintor de Fuente de Cantos, que por la fama de que gozaba en Andalucía había sido invitado a Madrid, fue enorme. Zurbarán cobró 1.100 ducados el 13 de noviembre de 1634 "*por diez pinturas de las fuerzas de hércules y dos grandes lienzos del Socorro de Cádiz, todo para el Salón grande del Buen Retiro*". De los dos cuadros de batallas ganadas en Cádiz, sólo se conserva hoy en día *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, composición que vamos a estudiar ahora, y finalmente no fueron doce sino diez las proezas hercúleas que examinaremos después.

La década de 1618 a 1627 fue de éxitos casi ininterrumpidos para los ejércitos españoles. Años de triunfo magníficamente reflejados en cinco de las batallas representadas en los grandes cuadros, hoy conservados en el Prado y destinados a exaltar sonadas o efímeras victorias que se enmarcaban en 1625, "*annus mirabilis*" para las tropas españolas. Entre ellas, *La defensa de Cádiz contra los ingleses* por su ilustre gobernador

Fernando Girón, es una muestra de la plenitud de expresión y de composición de la pintura de Zurbarán. Este lienzo, se tenía tradicionalmente por obra de Eugenio Caxés, uno de los otros autores de la serie de las batallas. En la *Colección litográfica de cuadros del Rey de España,* dirigida por José de Madrazo en 1826-1837, aparece la litografía con el nombre de Caxés (fig. 1).

El nombre de Zurbarán, pintor de monjes y de santas, no se vinculaba antaño con ninguna de las batallas del Buen Retiro. Intuiciones de Longhi y despues de Soria, y por fin la documentación publicada por Caturla, han devuelto definitivamente este cuadro a Zurbarán, autor asimismo de otro cuadro perdido, el *Marqués de Caldercita mandando una flota,* del cual hablaremos posteriormente. Como fuentes literarias para representar la *Defensa de Cádiz,* Zurbarán pudo contar con varios textos contemporáneos. Brown y Elliott, máximos especialistas en todos los aspectos referentes al Buen Retiro, señalaron la relación publicada por Luis de Gamboa y Eraso en 1626. Serrera citó otra escrita por Juan de la Vega y publicada en Barcelona en 1625. Recientemente el padre Alfonso Rodríguez de Ceballos añadió como fuentes literarias posibles una *Historia de Don Felipe IV, Rey de las Españas,* publicada también en Barcelona en 1634, año de ejecución de las *Batallas* del Buen Retiro, así como algunos folletos hiperbólicos de la victoria.

La escena pintada por Zurbarán se refiere al socorro de Cádiz. El 8 de febrero de 1625, el rey había ordenado a don Fernando Girón de Salcedo (Talavera de la Reina, ca 1564-1631) organizar la defensa de la plaza ante un posible ataque inglés, que finalmente se produjo el 1 de noviembre de dicho año. El gobernador, ilustre consejero de Guerra y de Estado, de la Orden de San Juan de Jerusalén, tuvo tiempo suficiente para poner a punto las defensas de la bahía gaditana y cinco días despues, consiguió que los ingleses se retiraran sin haber desembarcado en ella, pese a la inferioridad numérica del ejército español. Aquejado por un fuerte ataque de gota, que le mantenía inmovilizado en una silla, el valiente gobernador logró derrotar al poderoso ejército enemigo que estaba capitaneado por sir Edward Cecil, vizconde de Wimbledon [véase Rodríguez de Ceballos 2007, pp. 320-325]. Aquel éxito colmó de honores a don Fernando Girón que fue nombrado por Felipe IV gobernador general del Milanesado, aunque tuvo que renunciar al cargo precisamente por sufrir de la gota. Finalmente, el rey le compensó con la merced del título de marqués de Sofraga (1626).

En la pintura, Zurbarán relega el combate naval entre embarcaciones inglesas y españolas a un segundo plano y destaca en la muralla de la ciudad, a don Fernando Girón en actitud de dirigir la batalla. Aparece sobriamente vestido de negro, sentado en un sillón de vaqueta debido a la gota que le impedía andar, y apoyado en un bastón muleta con la mano izquierda, mientrás que en la derecha dirige la insignia de mando hacia el personaje central, identificado generalmente con don Diego Ruiz su teniente maestre de campo, quien en pie ante él, espera respetuosamente sus órdenes con el sombrero quitado. Este valioso capitán lleva una reluciente armadura con banda roja sobre ella, bastón de mando en la mano izquierda, espada al cinto y botas de montar con grandes espuelas. Detrás del sillón de don Fernando Girón, aparece un caballero de Santiago sin identificar, probablemente su secretario ya que lleva un pliego doblado en la mano. Frente al gobernador de Cádiz un grupo de militares muy elegantes parece discutir esperando las órdenes que tendrán que ejecutar. Entre ellos está seguramente don Lorenzo de Cabrera, otro personaje importante de la defensa de Cádiz según los antiguos relatos. Quizás sea el caballero más mayor, también con la cabeza descubierta, armado sólo con coraza, sobre la que se ve la cruz de Santiago. Lleva asimismo bastón de mando y viste traje más cortesano, con cuello y vuelillos de encaje, zapatos bajos, medias verdes y calzón bombacho acuchillado de color anaranjado. En su ademán parecen escucharle otros oficiales, formando grupo y vestidos de forma semejante, aunque llevando sombrero [para el estudio de esta indumentaria, véase Gutiérrez Alonso 1992, p. 15].

Zurbarán se ciñe al marco habitual de la serie de *Batallas* del Buen Retiro dándole a su composición el aspecto de una escena de teatro como los otros autores, exceptuando las de Velázquez y de Maino. Las figuras están de pie y tiesas, sin mucha relación entre ellas. Lo que más impresiona son sus bellos atuendos, pintados con suma precisión y, sobre todo, la calidad de los retratos por la excepcional ejecución de las cabezas. Llama mucho la atención las poses teatrales de los militares. Navarrete observó, justamente, que Zurbarán podría haberse servido de los modelos de Schelte Adams Bolswert, grabados para el tratado de Girard Thibault d'Anvers, *L'Académie de l'épée* (1628), donde los espadachines manejan la espada con ademanes de bailarines. Jacob de Gheyn II grabó también, según composiciones de Hendrick Goltzuis, los oficiales del emperador Rodolfo II con curiosas poses teatrales; y lo mismo hizo Jacques Callot con sus figurines de militares. El más interesante parecido se encuentra en un mosquetero francés, grabado por Abraham Bosse (fig. 2), cuya postura es casi idéntica, pero invertida, al militar pintado a la derecha por Zurbarán.

La ambientación de un paisaje marítimo en la *Defensa de Cádiz* constituye una novedad en la obra del pintor. Su composición sencilla y convencional, inspirada también por grabados flamencos (fig. 3) de la *Insula Gaditana,* no está lejos de la de los otros cuadros de *Batallas.* La panorámica que aparece como un telón de fondo está tomada de sur a norte de la bahía, divisándose la lengua de tierra que une Cádiz con la isla de Léon y Tierra Firme, por la que se ven marchar diminutos grupos de soldados en dirección a las playas interiores, cuyas aguas están totalmente cubiertas de embarcaciones.

El Marqués de Caldercita mandando una flota

Zurbarán pintó además, al parecer, otro cuadro del *Socorro de Cádiz,* ahora perdido. En el inventario de 1701, dos batallas aparecen sin nombre de autor: "*Otra de mismo tamaño* [quatro varas de largo y tres y media de alto] y *marco de dn fernando jiron quando socorrio á Cadiz*", batalla que acabamos de estudiar y "*Otra de mismo tamaño y marco del Marques de Caderita con la Armada de España*". En la remesa oficial de los cincuenta cuadros elegidos en 1810 por los pintores de Cámara Maella, Goya y Napoli para el Louvre de Napoleón I se citan dos batallas de "Eugenio Caxés: *El marques de Cadreita que manda una armada* y *El socorro de Cadiz por D. Fernando Giron*" [AHR, Consejos, leg. 17.787]. Como este último lienzo es el de Zurbarán que se conserva en el Prado, parece lógico pensar que el primero fuese el otro anónimo del inventario de 1701, en realidad también de mano de Zurbarán y perdido en la francesada porque una sola batalla de Caxés fue devuelta por Francia en 1815: *El Marques de Grandieta llevando socorros a Cádiz* [Beroqui 1932, p. 97]. Aunque el título esté equivocado se trata evidentemente de la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán. Este cuadro se depositó en la Real Academia de San Fernando, pasando en 1824 a formar parte de las colecciones del Prado.

El otro tema relacionado con el socorro de Cádiz debía representar el feliz arribo en el puerto de la flota de Indias cuyo general comandante era don Lope Díez de Aux de Armendáriz y Saavedra, primer marques de Caderyta o Cadreita, hecho ocurrido el 29 de noviembre de 1625 y que merecía representarse para recordar el valor de las armadas españolas. Mientras no se demuestre el contrario, Zurbarán pintó dos composiciones con el mar de Cádiz como protagonista. El maestro se atrevió a representar con la máxima fidelidad los eventos que le pidieron pintar, a partir de los relatos que le proporcionaron como fuente escrita y sirviéndose de grabados extranjeros como fuente iconográfica.

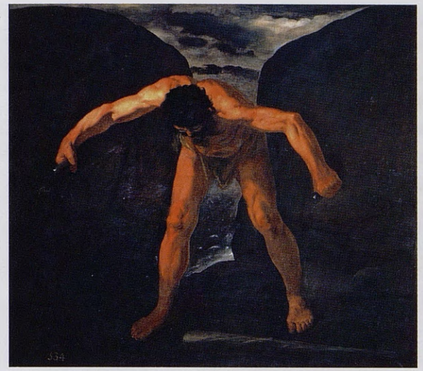
74

75

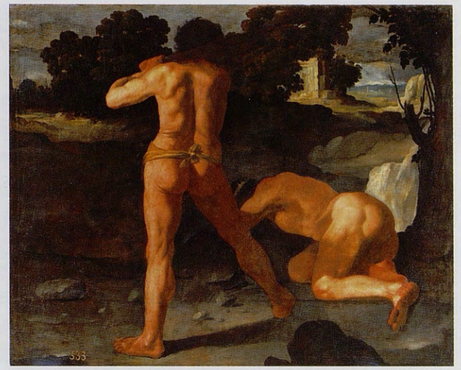
76

77

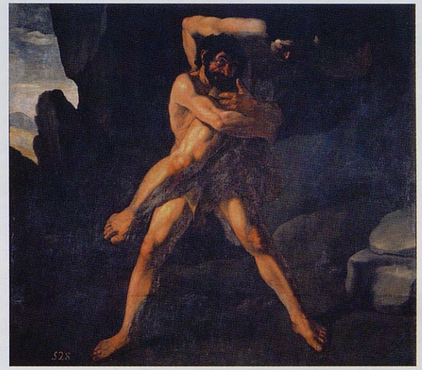
78



79



80



81

82

83

74. HÉRCULES LUCHA CON EL LEÓN DE NEMEA

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 151 x 166 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1243)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Fig. 1 Luca Penni, *Hércules*, grabado.

Fig. 2 Hendrik Goltzius, *El Hércules gigante*, 1589, grabado.

Este lienzo de *Hércules lucha con el león de Nemea* pertenece a la curiosa serie de *Las fuerzas de Hércules,* encargada a Zurbarán para el Salón Grande del nuevo Palacio del Buen Retiro. Como la mayoría de sus contemporáneos españoles, Francisco de Zurbarán, pintor por excelencia del mundo monacal, tuvo una producción casi exclusivamente religiosa, siendo la serie de los *Trabajos de Hércules* una excepción sin continuidad en su carrera. Veía los santos y los seres inmortales como personajes reales, de carne y hueso. Seleccionaba sus modelos en ambientes modestos sin olvidarse nunca del decoro con que debían tratarse las figuras sagradas. Alzados a la dignidad de santos o de dioses, los hombres o las mujeres de la calle que posaban para sus pinturas se transformaban con suma naturalidad en personajes celestes. Aunque el secreto de su éxito resulte algo complejo, se puede afirmar que Zurbarán halló una manera portentosa de renovar las tradicionales fórmulas pictóricas, con un naturalismo innovador, parecido al de las obras tempranas de Velázquez. Mucho se ha criticado la serie mitólogica pintada por Zurbarán para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, actualmente conservada en el Museo Nacional del Prado. Se consideraba que su autor, "el pintor de frailes", era incapaz de enfrentarse con temas profanos como los *Trabajos de Hércules*. Los diez lienzos fueron inventariados en 1701 sin indicar autor. Mientras que Palomino afirmaba claramente que "[Zurbarán] ejecutó las pinturas de las Fuerzas de Hércules que están en el saloncete del Buen Retiro sobre los cuadros grandes", y que Ponz confirmaba su autoría, Ceán Bermúdez sólo admitía "quatro lienzos" de la mano del extremeño. En 1794 se adscribieron a la escuela de Lanfranco. Posteriormente Tormo los repartió entre Zurbarán y Nardi. En 1945 María Luisa Caturla levantó las dudas sobre la autoría de la serie y documentó la completa paternidad del pintor de Fuente de Cantos.

No sabemos exactamente cuáles fueron las relaciones del conde-duque con Zurbarán, pero indudablemente el valido tenía confianza en el talento del pintor, puesto que le encargó una parte muy relevante de la decoración del Salón: dos *Batallas y diez Fuerzas de Hércules* [Caturla 1945]. El extremeño realizó la serie mitológica de una manera muy original, contando probablemente con fuentes literarias que podía encontrar en la biblioteca del pintor de Felipe IV. En España *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena (1417) gozaron de una gran popularidad durante el siglo XV, mientras que a partir de finales del siglo XVI la famosa obra de Juan Pérez de Moya, la *Filosofía secreta* (1585), junto con el *Teatro de los Dioses* de *la Gentilidad* de Fray Baltasar de Victoria (1620), constituyeron las referencias indispensables de los artistas para la concepción de programas mitológicos [para la utilización de estas fuentes por Zurbarán, véase Ruiz Gómez 2005].

Mientras la temática de los dioses paganos y el uso del desnudo fueron cuestionados en el ámbito de la pintura por la mentalidad contrarreformista, la mitología conoció un amplio desarrollo en la poesía española del siglo XVII. Sin embargo, hay que resaltar que sólo se aceptaba el legado de la antigüedad pagana en su interpretación alegórica con una franca cristianización del relato. El bachiller Pérez de Moya, cuyo libro poseía Velázquez, trata a los héroes de la fábula pagana como simples mortales y sus aventuras están descritas con afán moralizador. La mitología hercúlea fue interpretada para crear ciertamente un paralelismo entre Cristo y Hércules.Varias veces se ha subrayado la desacralización de la fábula pagana en la obra de Zurbarán, así como en la de Velázquez –*Baco, Marte, Mercurio*– pero al leer los tratados

de mitología escritos en el Siglo de Oro se puede observar que la descripción prosaica de los dioses antiguos aparece muy a menudo [véase López Torrijos 1985].

Zurbarán se libera de todo propósito de belleza ideal, sus poderosas figuras de Hércules con su anatomía muy pormenorizada y sus rasgos vulgares, siguen extrañando a un público más acostumbrado a la belleza clásica de los dioses paganos. Las posturas exageradas del héroe de Zurbarán y su casi fealdad desconciertan, pero se pueden explicar en parte porque se veían a contraluz y desde muy arriba y por otra parte por las exigencias del programa. También se ha aludido a una posible colaboración de asistentes tanto sevillanos como madrileños para explicar el extraño efecto de estas pinturas.

Fig. 3 Jacob de Gheyn, *Daniel en el foso de los leones*, grabado.

Literatura y arte se convierten en un binomio en la obra de Zurbarán tanto en su obra religiosa como en la mitológica. A parte de las fuentes literarias quizás proporcionadas por Velázquez, Zurbarán utilizó como de costumbre varias estampas extranjeras para la ejecución de las *Fuerzas de Hércules*. Como han señalado numerosos historiadores, el pintor se sirvió de las series de los *Trabajos de Hércules* grabadas por artistas del tardomanierismo como Sebald Beham [Soria 1955, pp. 339-340, Lám. I y Navarrete 1998, pp.220-221, figs. 426-431], Cornelis Cort –a partir de dibujos de Frans Floris [Soria 1953, pp. 155-156 y Van de Velde 1965, pp. 114-123]– o Antonio Tempesta en su serie sobre este tema.

A la hora de enfrentarse con un tema tan ajeno a su repertorio religioso habitual, Zurbarán se inspiró de estos grabados, insuflándoles como siempre un realismo extraordinario y una vitalidad intensa. No utilizó los modelos de la antigüedad, como por ejemplo el perfecto *Hércules Farnese* que podía conocer por las estampas de Giogio Ghisi o de Hendrik Goltzius. Su héroe forzado se parece más al gigante de tipo popular de los grabadores manieristas italianos como Luca Penni (fig. 1) o flamencos, como el *Hércules* grabado por el mismo Goltzius en 1589 (fig. 2). El español no copió estos grabados, pero se inspiró en el canon corto de la exagerada anatomía, en la posición forzada de las fuertes piernas e incluso en el rostro bigotudo del gigantón nórdico [véase Delenda 2004$_1$, pp. 217, 221-226].

El Hércules de Zurbarán aparece como un vigoroso labriego tostado por el sol, pintado como siempre con un afán de representar un personaje real, poco parecido al héroe clásico. Su poderosa figura ejecuta sus conocidas y prodigiosas hazañas de fuerza sobre un fondo de paisajes extremeños, de sorprendente belleza, que confiere a la serie una unidad muy lograda [Guinard 1965, pp. 206, 208-209]. Lo importante era que se viera a Hércules venciendo a sus enemigos, con actitudes orgullosas y desafiantes. La postura de las piernas y la musculatura exagerada debían corregirse con la altura de los lienzos en la galería.

A Hércules, hijo de Jupiter y de la mortal Alcmena (lo cual le convirtió en un semidiós pero le valió la temible enemistad de Juno, diosa y esposa de Jupiter), se le aplicaron una multitud de hazañas, gozando desde niño de una fuerza colosal. De sus aventuras las más conocidas son los doce trabajos que Euristeo, rey de Tirinto y Micenas, le encargó, inspirado por la celosa Juno, para castigarle de haber dado muerte en un acceso de locura a su primera mujer Megara, a sus propios hijos y a dos de sus sobrinos. Casi todos los diez asuntos finalmente elegidos para el Salón Grande del Buen Retiro, pertenecen a esta serie, como el primero de los doce trabajos de este mítico heroe, *Hércules lucha con el león de Nemea.* Todos ellos aluden a la victoria del Bien sobre el Mal. Vencer al terrible león de Nemea, criado por Juno, en el Peloponeso y

arrancarle la piel –piel que rechazaba las flechas y las lanzas– fue su primera tarea. El león simboliza los males que asolan un país y Hércules el que acaba con ellos, representando al rey Felipe IV como pacificador. El héroe, que aparece todavía desnudo, consiguió acabar con el tremendo animal, cerrando con unas rocas las salidas de la cueva de la bestia y estrangulándolo con la propia fuerza de sus manos, ya que el león era insensible a los golpes de la clava, uno de sus principales atributos, aquí tirada en el suelo, y de las flechas de su arco.

Soria señaló como modelos para esta composicón, una estampa de los *Trabajos de Hércules* grabados por Cornelis Cort, derivada de Frans Floris, y para la posición de las piernas del héroe, otro grabado de Hans Sebald Beham que representa a Hércules combatiendo con los Centauros. Navarrete indica con razón otro modelo de Beham, *La lucha de Hércules con el león de Nemea*, utilizada invertida por Zurbarán. Para representar al león, creemos que el pintor se inspiró en un grabado de Jacob de Gheyn, *Daniel en el foso de los leones* (fig. 3) que utilizó otras veces para el mismo animal (véase el n°186).

Como hemos mencionado, se ha subrayado en exceso la mediocridad de los Hércules del maestro extremeño. No obstante, el estudio del cuerpo desnudo en esfuerzo del poderoso héroe está bien logrado. La importancia del bello paisaje rocoso –recordando las gruesas rocas utilizadas por el astuto héroe para que el feroz animal no pudiera escaparse– así como la mayor suavidad de la luz que lo envuelve, muestran una preocupación novedosa en la obra del pintor.

75. HÉRCULES LUCHA CON LA HIDRA DE LERNA

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 133 x 167 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1249)
Restaurado por Tirso en 1968

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Fig. 1 Cornelis Cort sobre composición de Frans Floris, *Hércules lucha con la Hidra de Lerna*, grabado.

Al igual que el león de Nemea, Juno crió a la Hidra de Lerna, otro ser monsruoso que Hércules tuvo que vencer en su segunda hazaña. Se trataba de matar un colosal animal serpentiforme con siete (o nueve segun los relatos antiguos) cabezas, cada una de las cuales se reproducía en caso de ser cortada. Para llevar a cabo esta nueva aventura, Hércules pidió ayuda a su sobrino y escudero Iolao y le mandó hacer un fuego en el bosque que les rodeaba; esto le permitió quemar con los troncos ardientes las cabezas que seccionaba, impidiendo que de nuevo crecieran otras. Viendo que la del medio era inmortal, la cortó con la clava y la enterró, colocando sobre ella una enorme roca para dejar cumplido este trabajo. Con la sangre venenosa de la Hidra, Hércules emponzoñó sus flechas que se volvieron mortales. La Hidra pasó más tarde a simbolizar la vitalidad y la proliferación del mal, y esta nueva victoria del Hércules "cristianizado" podría evocar el triunfo de los monarcas Habsburgo sobre los herejes protestantes.

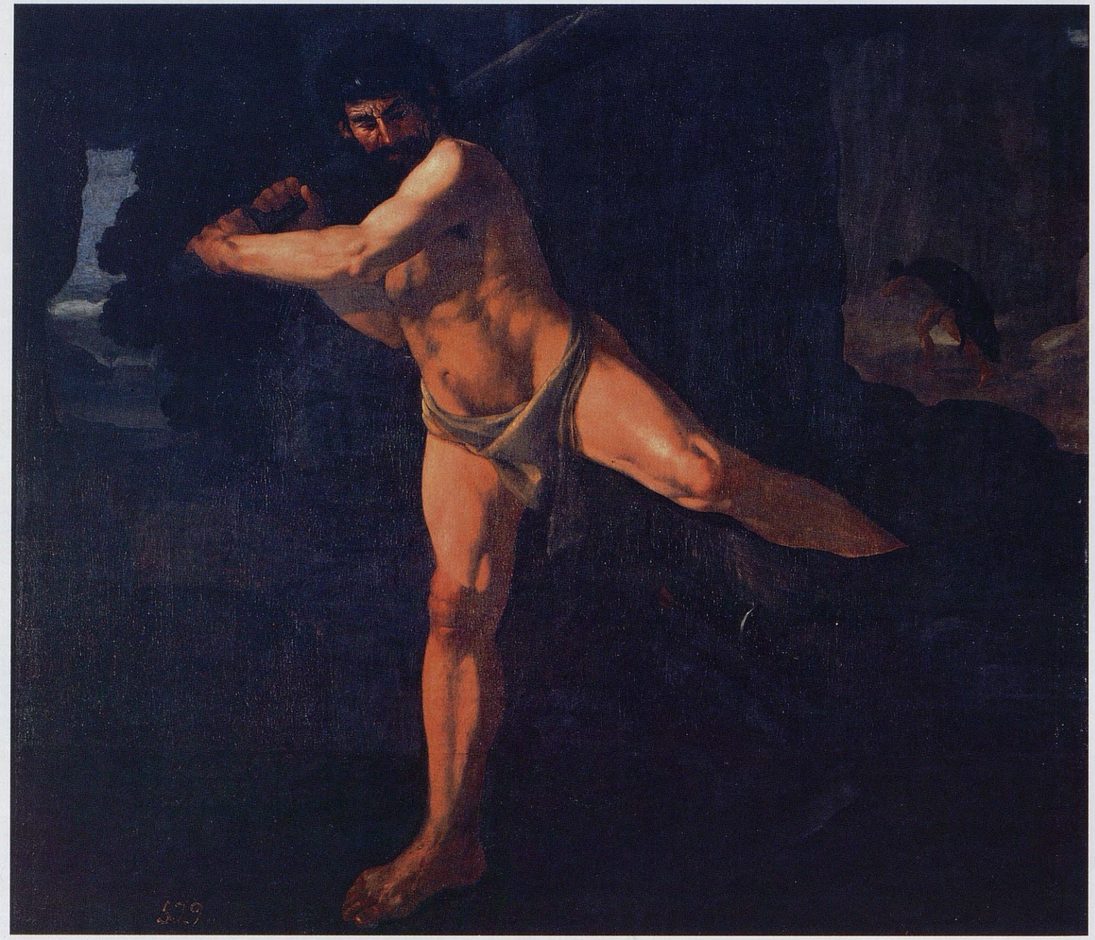
Para componer este cuadro Zurbarán sigue utilizando libremente los grabados de Cort (fig. 1) y de Beham, pero los simplifica para insistir en la potencia del héroe. Como en su pintura religiosa, el pintor sigue escrupulosamente las fuentes literarias. Su musculoso Hércules obliga a la Hidra a salir de su caverna y con la maza va cortando sus cabezas. Vemos a Iolao a la derecha del espectador, joven mancebo moreno que parece asustado y sostiene con las dos manos una antorcha ardiendo. Tampoco falta el enorme cangrejo que le envió la vengativa Juno. A partir de este trabajo, Hércules ya no aparecerá desnudo: el semidios se ha cubierto las caderas con un trozo de la piel del león de Nemea, como trofeo del primero de sus trabajos.

Creemos que la actitud simple y esquemática de Hércules en su única serie mitológica, no es el resultado de la torpeza del pintor, sino voluntad propia para la legibilidad de estos cuadros relativamente pequeños y situados muy alto sobre las puertaventanas del Salón. Coincidimos perfectamente con la opinión de Enrique Valdivieso a propósito de la serie: "en la actualidad, se considera que esta aparente rudeza del personaje es justamente la que traduce el sentimiento de fuerza y de potencia que el héroe emplea para resolver sus difíciles empresas. Es cierto que la descripción de su anatomía está al servicio de posturas rígidas y esquemáticas, pero, teniendo en cuenta la altura a la que estaban colocadas las pinturas y su reducido tamaño, se aprecía que acertó a traducir la expresividad corporal de Hércules en beneficio de una nítida y clara visión de sus hazañas." [Valdivieso 1998, p. 114].

76. LUCHA DE HÉRCULES CON EL JABALÍ DE ERIMANTO

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 132 x 153 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1244)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.



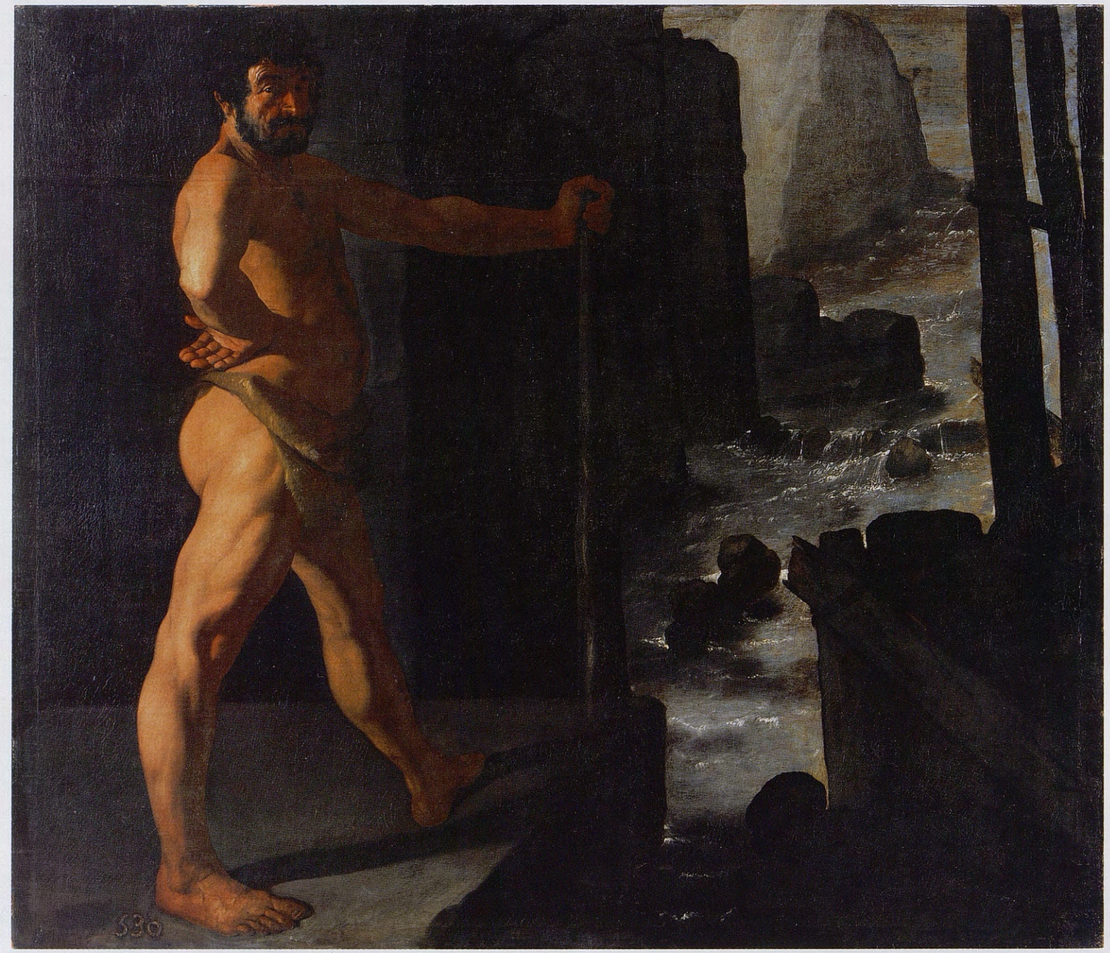
Este tercer trabajo de Hércules no consistía en matar, sino en capturar y transportar hasta Micenas, a un gigantesco jabalí muy feroz que vivía en el monte Erimanto, en la Arcadia. El monstruoso animal atacaba los rebaños y a sus pastores. El héroe debía llevar al colosal y feroz animal vivo en presencia del rey Euristeo. Esta parte de la hazaña es la diminuta escena que vemos a la derecha del lienzo: la pequeña figura se lo lleva sobre las espaldas.

Entre los cuadros de la serie, éste es uno de los menos afortunados. La composición es algo torpe, con la fuerte silueta vertical del héroe casi desnudo y la diagonal formada por su brazo izquierdo y la enorme cabeza del jabalí, inspirada por el grabado de Tempesta del mismo tema, pero invertida, que se muestra en el ángulo inferior derecho. Para la figura de Hércules, Zurbarán repite en parte la estampa de *Hércules lucha con la Hidra de Lerna* de Cort (véase cat. n° 75), aunque invirtiendo el movimiento de los brazos que agarran fuertemente la clava que le serviría para dar un porrazo al tremendo animal. Para Gállego "*Las Fatigas de Hércules* están lejos de merecer el desdén con que a veces las abrumamos", para este autor "desde ahora hemos de señalar que Zurbarán se ha percatado de que esas composiciones, no muy grandes (algo más de metro y medio de ancho, poco menos de alto) no van a entenderse si no se simplifican; el pintor las trata a modo de *metopas* de un templo clásico, reduciéndolas casi exclusivamente a la figura del héroe y a las de sus contricantes sobre un fondo muy oscuro" [en Gállego/Gudiol 1976, p.33].

77. HÉRCULES DESVÍA EL CURSO DEL RÍO ALFEO

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 133 x 153 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1248)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.



El quinto trabajo se conoce bajo el título *Los establos del rey Augias*, pero Zurbarán pinta aquí solamente el resultado de la estratagema utilizada por el listísimo héroe para llevar a cabo el encargo infame del rey Eristeo, es decir limpiar los inmensos y muy sucios establos del rey de Elide. Para llevar a cabo esta hazaña (la cuarta, *La cierva de Cerinia*, no se pintó), Hércules utilizó su increible fuerza para desviar el curso de los ríos Alfeo y Peneo y dirigió sus aguas hacia los establos limpándolo todo.

La significación simbólica de esta obra se refiere como las otras de la serie al mitológico Hércules, legendario fundador de la monarquía hispana. El semidiós se presentaba como un monarca victorioso en los primeros lienzos. Aquí, la suciedad de los establos del rey Augias representa los males que se abatían sobre España, cuya erradicación estaba en las manos de sus poderosos gobernantes [Serrera 1988, p. 238].

Por su paisaje fluvial grandioso, este cuadro es uno de los más notables del conjunto. El fondo es un efecto de primer orden en los estudios perspectivos de Zurbarán, aquí perfectamente logrado. La gran figura inmóvil del astuto Hércules se halla plantada mirando al espectador, al parecer muy contento del resultado de sus trabajos hidráulicos. El agua desviada baja en un bellísimo y tumultuoso torrente plateado.

78. HÉRCULES LUCHA CON EL TORO DE CRETA

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 133 x 152 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1245)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Fig. 1: Abraham Bloemaert, *Cabeza de toro*, grabado.

No se pintó el sexto trabajo de Hércules que relata como mató con sus flechas envenenadas a las tremendas Aves de Estinfalia que estaban destruyendo los cultivos en Arcadia. En su séptimo trabajo que vemos ahora, el semidiós debió afrentarse con otro colosal y temible animal, el Toro de Creta, regalado por Neptuno al rey Minos. Como el rey no había sacrificado el toro, desobedeciendo al dios del mar, éste volvió loco a la bestia que vomitaba fuego, arrasando todo y todos cuantos tenía a su paso. Hércules se embarcó rumbo a la isla de Creta y busco al toro hasta encontrarlo. Luego lo persiguió hasta introducirlo en un bosque donde logró domarlo, capturarlo vivo y lo portó hasta Micenas cruzando el mar con el animal sobre sus hombros.

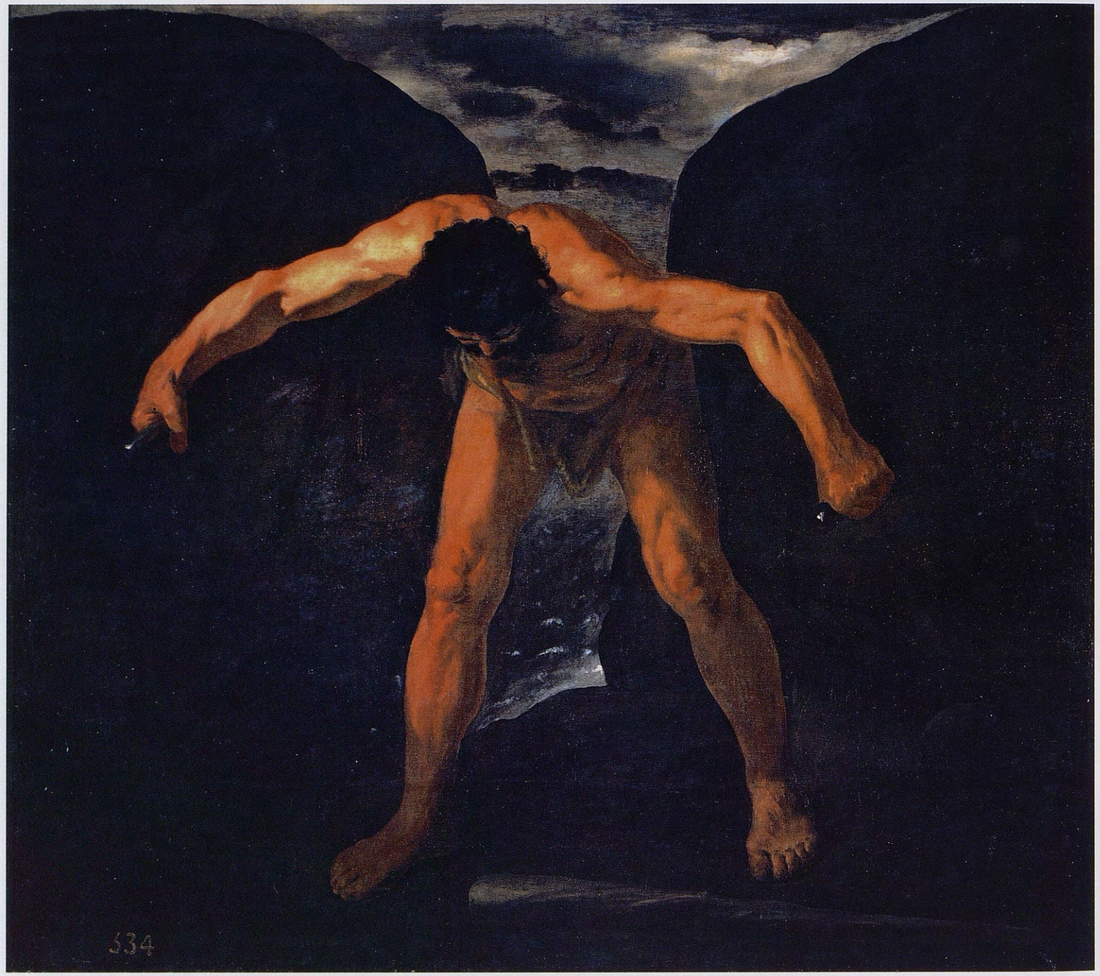
El domar a los animales salvajes es un atributo de las personas de bondad de corazón, y el toro es el animal que ha simbolizado siempre la fuerza física en su máximo grado de agresividad. En España, por supuesto, representa además la "fiesta brava" y Serrera insiste sobre la justificación de esta hazaña en un ciclo de glorificación de la monarquía hispana [1988, p. 240].

Para pintar la cabeza del toro, poco visible en la penumbra, el artista se inspiró en un grabado de Abraham Bloemaert, aunque invertido (fig. 1). El cuadro es uno de los más atractivos de la serie, por el terso lago al fondo a la derecha que refleja las orillas arboladas, el pintor consigue uno de sus mejores logros como paisajista en este cuadro. La figura de Hércules, fuertemente iluminada, centra perfectamente la composición y su figura aparece aquí bien resuelta. A su izquierda el bosque casi desaparece en la sombra.

79. HÉRCULES EN EL ESTRECHO DE GIBRALTAR

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 136 x 153 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1241)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.



Ni el octavo ni el noveno de los doce trabajos de Hércules –"Las Yeguas de Diomedes" y "Cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas"– fueron encargados a Zurbarán. Este evento no pertenece a las famosas hazañas pero si se relaciona perfectamente con la dinastía de los Habsburgo que pretendían descender del mítico héroe griego.

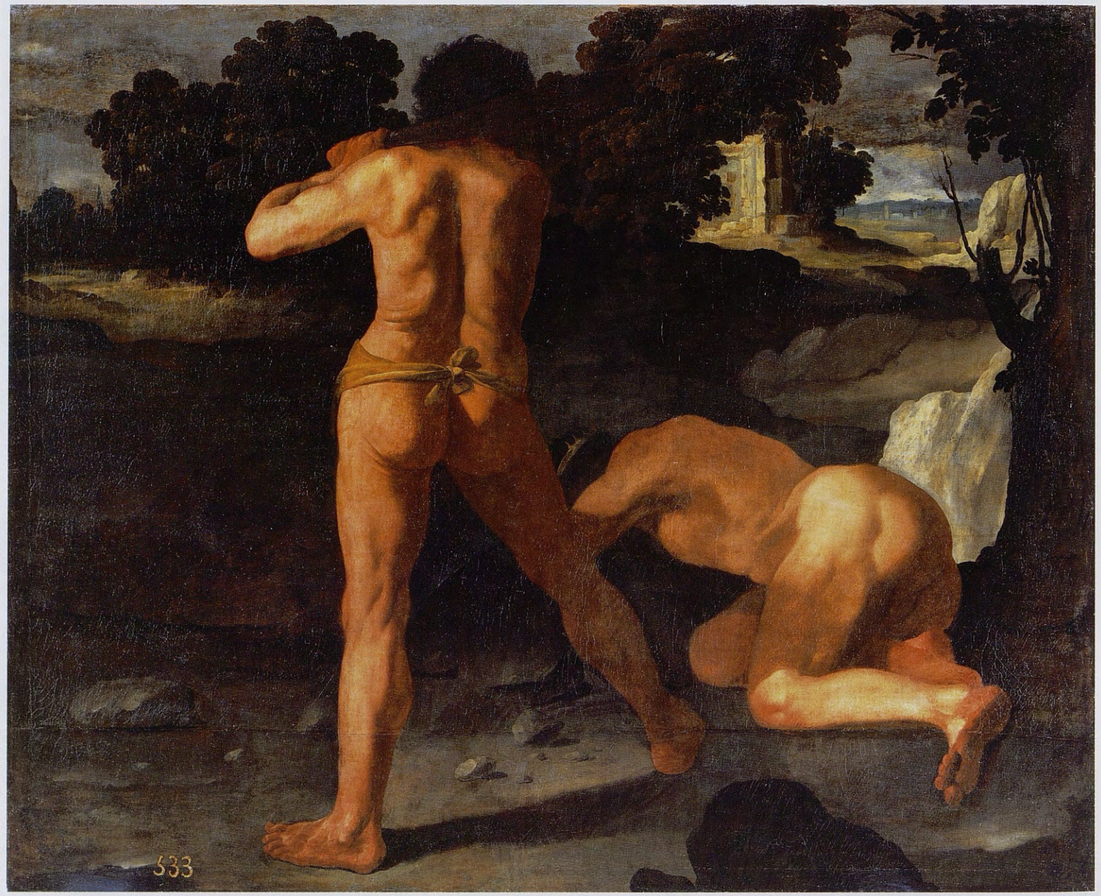
En la testamentaría de 1701 del rey Carlos II, se tasa el lienzo con las otras pinturas de la serie de esta forma: "Ottra del mismo tamaño y Calidad quando Hercules fue atlantte del mundo". Tormo identificó en 1911 el tema como "Hércules separando los montes Calpe y Abyla", debiéndose la denominación actual a López Torrijos quien estudió sus fuentes e interpretación [1985, pp. 140-142]. Hércules fue el que fijó sus dos columnas –que luego pasaron al escudo de los monarcas Austrias– en los montes Calpe y Abyla para estrechar el paso de agua, y que no pudieran pasar en el mar Mediterráneo los monstruos que vivían en el océano Atlántico.

Aquí vemos a Hércules entre las dos montañas rocosas en un acto de grandísimo esfuerzo para separarlas. No obstante, como acertadamente advirtió Rosa López Torrijos, el semidiós por la posición de sus brazos, parece estar uniendo las rocas más que separándolas. Este gesto simbolizaría al rey Felipe IV uniendo sus dominios. La composición, los efectos de la perspectiva y la iluminación de este lienzo también son acertados, sobre todo si imaginamos el cuadro colgado muy alto y visto desde abajo.

80. HÉRCULES DANDO MUERTE AL REY GERIÓN

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1242)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.



La décima proeza hercúlea consistía en robar el ganado del gigante Gerión. Cuando por orden de Euristeo, Hércules fue a robar los bueyes y las vacas de Gerión, tuvo que matar al perro y al boyero, a cuyo alboroto acudió el gigante, que también fue matado por el semidiós.

Por supuesto en la testamentaría de 1701 este episodio que vemos ahora lleva, efectivamente, por título "quando Hercules matto a Jerion". Sin embargo, varios autores (Kehrer, Soria, Guinard y Frati), basándose en que Gerión tenía tres cabezas en ciertos relatos, interpretaron la escena como la *Lucha de Hércules contra Eryx*. Este Eryx era otro tremendo gigantón que igualmente fue matado por Hercúles, después de una lucha violenta. Brown y Elliott, así como López Torrijos opinan que se trata del tema indicado en el inventario del rey Carlos II, opinión que comparte la histografía moderna.

"Según los textos griegos, varias de las hazañas de Hércules estaban relacionadas con España, siendo la más importante la muerte de Gerión, ser dotado de tres cabezas que habitaba cerca de Cádiz y que fue transformado por los textos españoles en un tirano que tenía tres hijos, reyes de España muertos uno a uno por Hércules" [López Torrijos 1998 p. 54]. En el cuadro de Zurbarán el cuerpo en el suelo, claramente derribado de un mazazo, sería Gerión o uno de sus hijos que lleva la corona real. Simbólicamente, el héroe griego aparece como el monarca hispano que expulsa a sus enemigos de las posesiones españolas.

Aunque los robustos desnudos evidencian el estudio del natural, se ha relacionado correctamente la postura de Hércules con un grabado del propio Alberto Durero [Navarrete 1994, p. 368, figs. 17-18]. "Tanto la figura de Hércules como la de Gerión poseen una aparente rudeza que se justifica en el violento enfrentamiento de dos hombres vigorosos y corpulentos; el héroe, con sus piernas abiertas y dispuesto a rematar con su estaca de madera al caido Gerión posee una figura que está resuelta con una actitud simple y esquemática." [Valdivieso 1998-99, p. 38]. En cambio el paisaje frondoso de suaves colores pardoverdosos, envuelve armoniosamente la violenta escena. En el fondo aparece una arquitectura de carácter clásico y la luz ilumina unas ruinas en el horizonte. Pérez Sánchez opina que estos paisajes complejos dependen siempre de estampas flamencas [1993, p. 184].

81. LUCHA DE HÉRCULES CON ANTEO

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 136 x 153 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1246)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Este famoso episodio de la *Lucha de Hércules con Anteo* no pertenece concretamente a los doce trabajos del héroe, sino a las aventuras secundarias que le acontecieron durante la realización de sus hazañas. Esta otra lucha le ocurrió a su paso por Libia, en busca de las "Manzanas de oro del Jardín de las Hespérides", que son su undécima proeza. Anteo también era un gigante, hijo de los dioses Neptuno y Gea (la Tierra), vivía en Libia y desafiaba a cuantos extranjeros llegaban a su reino. Sólo el astuto Hércules logro vencerlo: el gigante era invencible mientras no perdiera contacto con su madre, la Tierra. El semidiós, conocedor del secreto de su fuerza, logró alzarle en vilo con un fuerte abrazo y ahogarle sin que tocase el suelo, privándole de este modo de todo su poder. Anteo se representa como un hombre de gran musculatura, barbado y desnudo, en lucha con Hércules, siguiendo los modelos griegos de Praxíteles y Policleto. Es una escena muy repetida en el arte, con interesantes ejemplares como Pollaiolo y Rubens.

En las *Metamorfosis de Ovidio*, Hércules es un héroe estoico por excelencia: él aparece como un sabio, hombre virtuoso que salva al género humano tanto por su fuerza como por su inteligencia. Así mismo el rey Felipe IV acabaría con sus enemigos por muy poderosos que fueran con su buen gobierno.

Soria ha indicado que la composición procede del grabado del mismo tema de Hans Sebald Beham [Soria 1955, p. 339, lám. I]. Zurbarán, aquí muy ayudado por un asistente algo torpe, retoma la posición de los brazos y piernas de Hércules de la pequeña estampa, así como el brazo y la pierna derecha de Anteo. También se inspira en el paisaje rocoso. Es uno de los lienzos menos logrados de la serie, no obstante, pese a sus evidentes fallos, el cuadro representa perfectamente la victoria de un Hércules de expresión irónica.

82. HÉRCULES Y EL CANCERBERO

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 132 x 151 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1247)
Restaurado por Tirso en 1967

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Fig. 1: Cornelis Cort, *Hércules y el Cancerbero,* grabado.

En este lienzo, Zurbarán representa el duodécimo y último de los Trabajos de Hércules. La proeza hercúlea consistía en domar al temible Cancerbero, perro monstruoso de tres cabezas y serpientes por cola, para traerlo a Euristeo. Este ser mitológico era un ferroz animal que custodiaba las puertas del Hades, inframundo donde residían las almas de los muertos. El Cancerbero impedía la salida de los espectros de este lugar y la entrada de los mortales. Hércules con su poderosa fuerza y astucia debía domar la fiera sin atacarla. Lo vemos aquí amenazándola con la clava y arrastrándola fuera del infierno atada por una gruesa cadena.

De nuevo en esta lucha, Hércules se vuelve símbolo de la fuerza física, del coraje y de la inteligencia, virtudes que permiten la victoria del Bien sobre el Mal. Pone en evidencia las mismas virtudes que posee el buen gobernador, es decir el monarca español: se identifica completamente el rey con el *Hércules hispanicus*, símbolo de la victoria del bien sobre la discordia.

Para componer este lienzo Zurbarán se inspiró en un grabado de la serie de los Trabajos de Hércules de Cornelis Cort, del mismo tema, *Hércules y el Cancerbero,* para la posición del héroe y también un poco para el monstruo. Quizás pudo recoger el gesto de la mano derecha con la maza detrás de la cabeza, de un grabado de Tempesta de la misma escena en la serie de las proezas hercúleas del italiano (fig. 1). El estudio del cuerpo desnudo, aunque inspirado de grabados, está hecho del natural y aparece bien logrado, traduciendo con mucho verismo el sentido de la fuerza corporal del héroe, como siempre erguido en el primer plano. El Cancerbero sale de una cueva en llamas que iluminan fuertemente el lado derecho del semidiós.

83. MUERTE DE HÉRCULES

ca 1634
Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1250)
Restaurado por Tirso en 1968

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, 1634; Madrid, Palacio de Buenavista, 1810 (?)-1819 (?); transferido al Real Museo de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado) en 1819.

Fig. 1: Pietro Torrigiano, *San Jerónimo*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 2: Hans Sebald Beham, *Centauro*, grabado, (detalle), 1542.

Este episodio de *La muerte de Hércules*, conocido tambien como *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*, no pertenece a sus tradicionales "trabajos". Este episodio dramático de la agonía del héroe aparece ampliamente comentado en las *Metamorfosis de Ovidio* [Libro IX, vs. 101-139]. Con ocasión de la travesía del río Evenos, Hércules pidió al centauro Neso que pasara sobre su espalda a su mujer Deyanira. Cuando estaban en el centro de las aguas, Neso intento violar a Deyanira, pero Hércules disparó una flecha envenenada y lo mató. Zurbarán representa este evento esbozado en una diminuta escena en la lejanía a la derecha. Antes de morir el centauro dijó a Deyanira que recogiera su sangre para hacer un supuesto filtro de amor. Pasado el tiempo, la mujer, celosa de unos nuevos amores de su esposo, puso el filtro en una túnica y se la mandó a Hércules. Al ponerse dicha túnica impregnada con la sangre de Neso –que en realidad era un veneno mortal– el héroe sufrió tanto que se arrojó en una pira para acabar con sus sufrimientos. Al arder la pira, una nube enviada por Jupiter recogió a Hércules y lo llevó al Olimpo, alcanzando de esta forma la inmortalidad.

En realidad, éste pasaje de la inmotalidad es el tema del lienzo encargado a Zurbarán. Aunque en esta última escena, el héroe sufra una muerte horrible, su inmolación por el fuego debía representar la búsqueda de dicha inmortalidad, razón por la cual se asimiló la fábula pagana al pensamiento cristiano. En un programa propagandístico, la serie de las hazañas de Hércules, exaltaba las virtudes de un monarca a quien se consideraba entonces como el más poderoso de la tierra. La imagen del "Hércules cristiano", valiente y virtuoso, fue empleada múltiples veces por Carlos I, antepasado glorioso del monarca español. En el Salón de Reinos las tres generaciones de la Casa de Austria, Felipe III, Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos, aparecen en su papel de jefes militares: como su hercúleo antepasado, sus ejércitos derrotan a los enemigos para salvaguardar sus territorios de la herejía. De esta forma se exponía, ante la mirada de los que visitaban el Salón, el origen, el presente y el futuro de aquella gran monarquía. Dada la importancia de la cuestión de las proezas de Hércules en sentido simbólico, no parece tan extraño de lo que se ha repetido, que se encargaran a Zurbarán, por entender que era un pintor de enorme espiritualidad y capacidad expresiva.

Zurbarán representa a Hércules ardiendo, con grandes llamas que salen de la túnica blanca. Para componer este bello cuadro de temática compleja, el pintor recurre a varias fuentes. Soria publicó un grabado de igual temática del francés Bernard Salomon (1528), del que la composición procede. Ademas señaló que sirvió a Zurbarán el *San Jerónimo* de Pietro Torrigiano (Sevilla, museo de Bellas Artes, fig. 1) para la figura del héroe, e identificó en otro grabado (1542) de Hans Sebald Beham la figurita del centauro (fig. 2) que huye herido al fondo. Sewel así como Peréz Sánchez relacionaron también la figura del héroe con el *San Jerónimo* de Leonardo [véase Serrera 1988]. Basándose en varias imágenes, Zurbarán compone como siempre un cuadro muy personal. Por medio de la iluminación artificial del fuego que envuelve la figura de Hércules, el pintor consigue un lienzo original y de gran belleza.

84. SANTA FAZ

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 70 x 51,5 cm
Estocolmo, Nationalmuseum (Inv. n° 5382)
Limpiada en Londres en 1956

PROCEDENCIA: París, Louvre, colección Standish, 1842, n° 183; legado al rey Louis-Philippe en 1842; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848; Londres, venta Standish, 27 de mayo de 1853, n° 120, adquirido por Sir William Stirling Maxwell; Keir (Escocia), colección Stirling Maxwell; adquirido por el Nationalmuseum de Estocolmo en 1957.

Fig. 1: Anton II Wierix, según Martín de Vos, *Santa Verónica con la Santa Faz*, grabado, 1585.

Fig. 2: Hieronymus Wierix, según Johannes Stradanus, *Santa Faz con dos ángeles*, grabado, antes de 1612.

El tema de la *Santa Faz,* repetido por Zurbarán a todo lo largo de su carrera artística, encuentra en el pintor extremeño uno de sus más felices intérpretes, probablemente el más original de todos. La espléndida versión conservada en el Nationalmuseum de Estocolmo es una de las creaciones más sugestivas de todo el siglo XVII. No se conoce su emplezamiento primitivo, seguramente ubicuado en Sevilla. Su primer proprietario conocido fue Franck Hall Standish, rico coleccionista inglés que había viajado por toda Europa, pero cuya residencia favorita era la casa que había comprado en Sevilla. Este inglés original admiraba mucho a Louis-Philippe por su amor común a la pintura española. Tenía una colección pictórica importante y decidió legar sus pinturas al rey francés. Murió en 1841 y su colección, recogida por Taylor en su casa de Duxbury Park (Manchester), fue instalada en el Louvre en una ala lateral del segundo piso [Plazaola 1989, pp. 51-152]. Figuró como "anónimo de la escuela española" en el catálogo de la colección Standish. En la subasta Franck Hall Standish (Londres, Christie's 28 de mayo de 1853) fue adquirida por William Stirling Maxwell y vendida por sus descendientes en 1957 al Nationalmuseum de Estocolmo.

La *Santa Faz* o *Paño de la Verónica* representa el velo con que según la Leyenda Áurea una mujer llamada Verónica enjugó el sudor de sangre del Salvador cuando caminaba hacia el Calvario, quedando el Santo Rostro imprimido en él. La revelación cristiana no sólo se nutre de la Biblia, sino de ciertas transmisiones orales muy antiguas, llamadas "tradición". Hay muchos relatos que no están en los Evangelios y sin embargo, aunque la Verónica y su acto de amor no aparece en las Sagradas Escrituras, la tradiciones cristianas lo han recogido como un acto ejemplar que recordamos en la sexta estación del Via Crucis. Lo confirma el mayor poeta italiano, Dante Alighieri (1265-1321) en el canto XXXI del "Paraíso" (versos 103-111) en la Divina Comedia. Es conocido que la leyenda de la Verónica es una variante de época medieval de la antigua "carta de Abgar" que se podía leer en las *Actas de Tadeo.* [*Écrits apocryphes chrétiens*, II, París, 2005, pp. 653-654, para las variantes medievales de la Verónica, véase Stoichita 1991, pp. 72-75 y Calabrese 1995 pp. 19-25]. En el Concilio de Trento (1545-1563) la Iglesia reafirmó el estatuto de las imágenes santas: sirve de soporte para la fe y la oración, se la puede venerar, pero en ningún caso adorar. Sólo Dios puede ser objeto de adoración.

Aunque el tema de la Santa Faz fuera entonces muy popular, la existencia historica de la Verónica fue negada y su fiesta suprimida por San Carlos Borromeo en 1620; sin embargo la representación del Santo Rostro imprimido en un velo siguió teniendo un formidable éxito, tanto en los grabados como en las pinturas. En la Misa gregoriana, en ciertos momentos de la liturgía, se ponían en el altar los instrumentos de la Pasión. En 1585 en un grabado de Anton II Wierix según composición de Martín de Vos, la Santa Faz es presentada todavía por la supuesta Santa Verónica y dos ángeles mancebos sostienen los demás instrumentos de la Pasión (fig. 1). Más tarde, pero antes de 1612, en un grabado de Hieronymus Wierix, según Johannes Stradanus la figura central y más importante es la Santa Faz sostenida por dos ángeles llorosos. El Santo Rostro aparece sobre una especie de altar, enmarcado por el velo en un cuadro fingido que casi ocupa toda la superficie del lienzo (fig. 2). Textos bíblicos inscritos en cartuchos ovalados arriba y abajo aluden al "amado" (Ct 5,9) y al Cristo desfigurado después de su Pasión (Is 53, 2-3). Evidentemente, estas representaciones de la Santa Faz son imágenes-símbolos del Santo Rostro destinados a conmover a los fieles delante de los padecimientos que sufrió Cristo para salvarlos.

La imagen de la Verónica, nacida en el camino del Calvario, se vuelve un icono. La corona de espinas en la cabeza del Cristo, su dolorosa expresión y las gotas de sangre convierte el milagroso velo en el signo de la Pasión completa. Con frecuencia, el rostro del Señor aparece en visión frontal tanto en grabados como en pinturas. La *Santa Faz* ideada por Zurbarán presenta innovaciones formales únicas en la pintura de la época: la presentación del rostro del Cristo en tres cuartos, la imagen difumida del semblante constatada por el acentuado carácter realista de velo. De las composiciones zurbaranescas concebidas como un trampantojo, la *Santa Faz* del Nationalmuseum de Estocolmo, es la más lograda de las obras juveniles. Es una pintura sutilísima, dominada por el blanco lienzo lleno de matices, mediante los cuales Zurbarán representa el rostro del Señor, enmarcada por los vigorosos pliegues del lienzo siendo los únicos nexos con el mundo externo los nudos que sujetan el plegado por cordoncillos invisibles, totalmente ilusionistas, lo que acentúa el aspecto de trampantojo.

En la composición de la *Santa Faz* en todo la obra de Zurbarán, el rasgo más determinante y original consiste en la posición levemente desplazada en tres cuartos del Santo Rostro, alejada de la tradición frontal bizantina. La faz del Cristo, esbozada como una grisalla, es particularmente interesante con su penetrante mirada, su boca entreabierta como si estuviera a punto de hablar. Poco sangriento, el Santo Rostro recuerda perfectamente la dramática escena del Via Crucis, de la cual surge este tema tan repetido. Comparando los lienzos de Zurbarán con las versiones grabadas o pintadas por otros maestros de la época, resalta de nuevo el carácter excepcional de la obra del maestro extremeño.

85. SANTA FAZ

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 104,5 x 89,8 cm
Madrid, colección Fundación GMG

PROCEDENCIA: Madrid, colección María Luisa Caturla. Madrid, Galería Theo (?); Madrid, Colección Fundación GMG.

La representación del rostro de Cristo, impreso milagrosamente sobre el paño con que santa Verónica enjugó, según una tradición muy remota (véase cat. n° 35), el sudor sangriento de Jesucristo en el camino del Calvario, ha sido abordado con frecuencia por Zurbarán a lo largo de su carrera. En un artículo consagrado a este tema –"La Santa Faz de Zurbarán trompe-l'œil "a lo divino"– María Luisa Caturla publicó esta *Santa Faz*, entonces propiedad suya y estudió esta temática en la obra del extremeño, considerándola con mucha razón como una especie de "trompe-l'œil", es decir trampantojo a lo divino: "Sobre el fondo oscuro –rojizo o negro– destaca sus valores táctiles un lienzo blanco –azulado o marfileño– y éste va prendido en complicadas dobleces, como para enmarcar el Rostro Divino. Sujetan las dobleces alfileres a la antigua, confeccionada aparte su cabeza dorada. Los alfileres prenden [...] en el mundo externo [...] es decir, en el fondo, como si éste fuese de materia real y penetrable a su punta. Arriba, de las dos esquinas superiores del cuadro, bajan diagonales unos cordoncillos y arrebujan cada uno un pico del lienzo. El paño de Verónica de Zurbarán está suspendido de esos finos cordeles, atado a algo que no podemos ver, que está fuera del cuadro, clavos: con certeza, desde los que bajan los cordeles a anudar los atadijos. De esta suerte, consigue el pintor el indispensable nexo con lo externo, pues el engaño requiere que la obra de arte esté ligada a la realidad circundante, que el cuadro aparente hallarse más allá de sus límites, en el mundo de fuera. Por eso, como dijo antes, el trompe-l'œil no admite ser enmarcado. La *Santa Faz* de Zurbarán no tolerará marco y es inútil intento colocárselo. El pintor no lo ignoraba y procuró una enmarcación al Divino Rostro hecha con el lienzo mismo" [Caturla 1965, p. 205].

Fig. 1: Claude Vignon, *Jesucristo con la cruz*, grabado.

Fig. 2: Wierix, *La Santa Faz como "imago pietatis"*, grabado, antes de 1619.

El ejemplar que perteneció a la eminente zurbaranista, es el único conocido de las Santas Faces del pintor extremeño, con fondo rojo. Dicho fondo es de un granate oscurísimo que parece condensar el tono rojizo de la impresión milagrosa. Salpicada ésta de manchitas carmines (las gotas de sangre), destaca su levedad "impresionista" sobre el fino marfileño de la tela, de sobrecogedora fuerza drámatica en sus hondos pliegues. A la derecha del espectador, Zurbarán traza una larguísima pincelada baja vertical por el doblez como en la gran capa mercedaria de San Pedro Nolasco del cuadro de Cincinnati (cat. n° 18). A primera vista, esta *Santa Faz* parece una repetición de las primeras versiones, sin embargo una observación atenta apreciará leves pero numerosas divergencias en el plegado y en el rostro del Salvador. La expresión de Cristo es aquí una rara mezcla de mansedumbre y de majestad. El rostro, esbozado como los demás, se halla al parecer intacto y mira al espectador casi de frente. La peculiar manera de Zurbarán de tratar el tema del paño de la Verónica, con el Santo Rostro visto de tres cuartos, parece proceder de las representaciones de Cristo con la cruz a cuestas: especialmente parecido es un grabado de Claude Vignon sobre este tema (fig. 1).

El alfiler o fino clavo, que en el centro prende el paño, es grande como conviene para sujetar su pesadez y su cabecita, usada, proyecta sobre la tela una leve sombra. Este curioso detalle, sólo pintado por Zurbarán, se puede ver en un grabado de Wierix donde la Santa Faz va acompañada de varios instrumentos de la Pasión y serviría como *imago pietatis* (fig. 2), es decir, una imagen cuyo papel es incitar al cristiano a meditar los sufrimientos padecidos por Jesucristo para su salvación. Debajo del grabado está inscrito un versículo del Salmo XX "*Ilustra facem tuam super servum tuum*", "Haz brillar tu rostro sobre tu servidor, sálvame por tu gracia" [Ps 30, 17].

Esta piadosa imagen, bello original de Zurbarán, no trata por supuesto de engañar a quien la observa, sino provocar un verdadero sentimiento de arrepentimiento del cristiano, responsable por sus pecados de los sufrimientos de su Salvador.

86. CRISTO EN LA CRUZ

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 255 x 193 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. E. 177 P.)
Restaurado en 1988 por Alfonso Cañaveral Díaz

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de los Capuchinos, escalera del coro (?); Sevilla, 1835, Catedral, capilla de San Francisco; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1840 (*Desamortización*: Inv. n° 177).

Zurbarán pintó dos *Crucificados* para el Convento de Capuchinos de Sevilla, conservándose ambos en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. La comunidad de dicho convento se había instalado en Sevilla, levantando una nueva iglesia que se consagró el 17 de marzo de 1630 [Serrera 1988, p. 193]. Por entonces, se llevaría a cabo la decoración del templo y del convento anejo. Sobre el lugar que ocuparía el gran *Crucificado,* que estudiamos ahora, existe una cierta confusión. Ponz cita uno en la última capilla del lado del Evangelio, y otro en el remate de la escalera del coro. En 1793, el sueco Wertmüller los vió en los mismos lugares. Sin embargo, Ceán sitúa el primero de los reseñados por Ponz en la sacristía. Ambos lienzos entraron con los Murillos del Convento de los Capuchinos en los fondos del museo de Sevilla durante la desamortización. La composición de este *Crucificado* hace suponer que Zurbarán lo concibió para ser visto de frente y desde un punto de vista bajo, probablemente desde al arranque de la dicha escalera del coro.

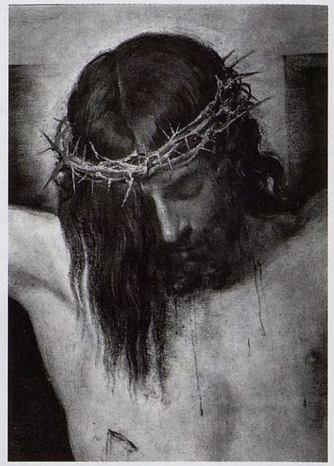


Fig. 1: Velázquez, *Crucificado*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

No sabemos si cuando Zurbarán realiza este bello *Cristo expirante* para los Capuchinos de Sevilla, habría podido ver el admirable *Crucificado* pintado por Velázquez para el Convento de San Plácido en Madrid (fig. 1), pero en dramatismo religioso podemos decir que el maestro extremeño supera aquí al pintor de Felipe IV. "Para lograr su *Crucificado* más armónico, en el cual el dolor no restase belleza, sólo era preciso velar la angustiada cabeza. Esto hizo Velázquez, pero, posiblemente, sobre la enseñanza que proporcionan los crucifijos demasiados humanos de Zurbarán, entre ellos éste del Museo de Sevilla es uno de los más vigorosos y característicos" [Gaya 1948, p. 78]. El *Cristo crucificado expirante* de Zurbarán parece pronunciar una de las últimas palabras que pronunció en la cruz, dirigiéndose a su Padre y pronunciando la frase: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu" (Lc., 23, 46). El Cristo aparece crucificado con las normas impuestas por Pacheco, es decir con los cuatro clavos. Es poco sangriento porque sus sufrimientos morales superan, en este momento, sus padecimientos físicos. El sufrimiento que expresa aquí es de índole psíquica, denotanto su total abandono. Su hermoso cuerpo no está tan modelado por la luz como el de Chicago (cat. n° 7), ni su tenebrismo tan acentuado. Llama la atención el abultado paño de pureza, así como su intensa luminosidad. El increible verismo de los pies clavados en el madero, con el detalle finísimo de la sombra de los clavos o de las uñas estropeadas por el camino del calvario, puede explicar quizás porque Zurbarán fue considerado en el siglo XIX como el "Caravaggio español". La fecha de ejecución de este gran lienzo se puede situar en los años tempranos de la carrera de Zurbarán. No puede ser anterior a 1630, fecha en la que se consagró la iglesia, y no más tarde de 1635. Este cuadro nos parece ser de hacia 1634-1635, de una etapa inmediatamente posterior al viaje a Madrid para la decoración del Salón Grande del Buen Retiro (1634). La presencia del fondo oscuro no implica necesariamente que sea el cuadro de la etapa más tenebrista, ya que al morir Cristo, el cielo oscureció toda la tierra durante tres horas: "Hacia el mediodía las tinieblas cubrieron toda la región hasta las tres de la tarde" (Lc 23, 44).

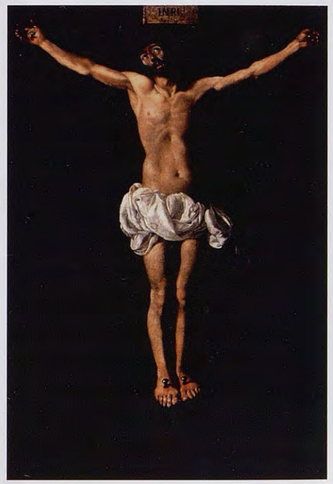


Fig. 2: *Crucificado*, taller de Zurbarán. Colección privada.

Una réplica de taller fue dada a conocer por Pérez Sánchez en 1964 (fig. 2). De pequeño formato (103 x 70 cm) es una versión reducida del *Crucificado* de los Capuchinos, del que sólo difiere por el paño de pureza más abullonado y algo más blando y el juego de la luz más contrastado.

87. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 174 x 138 cm
Sigüenza, Museo Diocesano de Arte Antiguo
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-1966

PROCEDENCIA: Sevilla, Ayuntamiento, 1630 (?);Madrid, colección Jovellanos (?); colección Juan José Arias de Saavedra, 1808-1811 (?); Jadraque, colección María Cristina Perlado y Verdugo (bisnieta de Juan José Arias de Saavedra); donado por ésta al colegio parroquial Nuestra Señora del Carmen de Jadraque, en 1952; depositado al Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza (Guadalajara).

Las referencias documentales entabladas por los artistas con el Ayuntamiento de Sevilla son excepcionales. Así sabemos que en la sesión del 8 de junio de 1630 se informó "de que Zurbarán tome a su cargo una pintura de la Limpia Concepción" para la Sala Capitular baja [Guinard 1949, III, p. 9 y Caturla/ Delenda 1994, doc. 63]. En la *Inmaculada Concepción* –actualmente conservada en el Museo Diocesano de Sigüenza– que estudiamos ahora, el pintor extremeño ofrece la más hermosa visión de Sevilla, razón por la cual podría ser la obra comisionada por el Cabildo hispalense. En todo caso, es seguramente una de las más exquisitas pintadas por Zurbarán en la década de los treinta. Lleva, por primera vez en su obra, un vestido blanco dispuesto geométricamente a cada lado de la deliciosa figura infantil, recogida con las manos juntas. Unas cabecitas de querubines se juntan en tres grupos equilibrados formando una graciosa peana.

Exceptuando a Antonio Mohedano, que pintó una *Inmaculada* totalmente vestida de blanco (Sevilla, Museo de Bellas Artes), hasta la década de 1630, los artistas sevillanos representaban a la Purísima con una túnica de color rosa fuerte y un manto azul. Este traje fue gradualmente sustituido por "la vestidura... y encima un manto de color de cielo" [Bivart 1618, f°. 3], que es el ropaje que llevaba María durante sus apariciones a la Beata Beatriz de Silva, a finales del siglo XV. Dicha princesa portuguesa fue la fundadora de la Orden de la Concepción de Nuestra Señora, dependiente de la regla franciscana y destinada a honrar a la Inmaculada. En 1636, el proceso de beatificación de doña Beatriz recordó a los fieles sus visiones [Hornedo 1953, p. 181]. Era también la época en que Francisco Pacheco estaba escribiendo el *Arte de la Pintura*, publicado en 1649 en el que recomendaba a los artistas representar a la Inmaculada tal como él la pintó entre 1615 y 1630. En este texto demuestra que es ortodoxo representar a la Purísima sin el Niño, puesto que ya a principios del siglo XVI aparecía así en las medallas franciscanas aprobadas por el Papa León X. Pacheco, "Familiar" del Santo Oficio y teórico del arte religioso, preconizaba en su *Arte de la Pintura*: "Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel. [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva [...] vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; [...] debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo [...]. Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines" [Pacheco ed. 1990, pp. 576-577].

Pacheco se vanagloriaba de ser "el primero que ha dado más majestad a estos adornos" [*op. cit.* p. 577]. Evidentemente, el maestro suegro de Velázquez inventó el motivo de la luna transparente y fue el primero en pintar el cuarto creciente con los cuernos hacia abajo, pero estaba lejos de serlo en representar los atributos de la Virgen dentro del paisaje. En grabados de la Virgen de principos del siglo XVI, así como en las primeras Inmaculadas que se pintaron, la Virgen aparecía sobre un cielo sembrado de símbolos de la letanía mariana. Por eso, para las solemnes y magníficas fiestas de la Inmaculada celebradas por los Hermanos Menores en 1615, en el Monasterio de San Francisco en Sevilla, se instaló en el altar mayor una imagen de la Virgen Inmaculada. Estaba vestida de seda blanca y azul y se apoyaba sobre un cuarto creciente con los cuernos hacia arriba –el tratado del Padre Alcázar recomendando que los cuernos apuntasen hacia abajo no se publicó hasta 1618–. Aparecía coronada por doce estrellas y llevaba suelta su larga cabellera. A cada lado [Lugones 1616, f°s. 8-9] había cinco de sus atributos y llevaba suntuosas joyas. En esta *Inmaculada Concepción* de Jadraque, así como en la versión de 1632 que se encuentra en el Museo de

Barcelona (cat. n° 54), Zurbarán adornó el escote de la Virgen con un impresionante colgante, símbolo de la firmeza, en el que las piedras preciosas forman las iniciales del saludo angélico. Algunos atributos de las letanías (*Escala de Jacob*, *Puerta del cielo, Estrella de la mañana* y *Espejo sin mancha*) aparecen pintados con mucha poesía entre las nubes. Las demás alabanzas marianas se pueden admirar en el hermoso paisaje sevillano de la parte inferior, tal y como recomendaba Pacheco. De izquierda a derecha se ve la *Torre de Marfil* representada por la Giralda, la *Ciudad de Dios*, el *Socorro de los Navegantes* (la caravela), el *Jardín cerrado*, la *Fuente sellada*, el *Pozo de aguas vivas* con el *Cedro del Líbano*, el *Ciprés del Monte Hermón* y la *Palmera de Engadi*. El talento de colorista del extremeño se manifiesta aquí en una delicada policromía en tres tonos: azul, blanco y oro anaranjado. Zurbarán realiza en este lienzo una obra cumbre en lo que respecta al fondo con simbolismos de las letanías. Los dos espaciosos ámbitos, que rodean la figura de la Purísima, constituyen el soporte idóneo para representar las alabanzas materializadas en los atributos del cielo y de la tierra.

Este original de extraordinaria calidad, fue descubierto en Sigüenza a principios del siglo XX por Aureliano de Beruete y Moret, sin embargo pasó inadvertido hasta su presentación al público en la exposición *Zurbarán* que tuvo lugar en el Casón del Buen Retiro en 1964-1965. Aunque no sepamos con absoluta seguridad la procedencia original de esta bellísima versión de la *Inmaculada*, su estilo y el paisaje con la ciudad de Sevilla hacen muy verosímil que sea ésta la "Limpia Concepción" ejecutada por Zurbarán para el Ayuntamiento de la ciudad hispalense. Su procedencia decimonómica, única conocida con seguridad hasta ahora, la enraíza con Sevilla. Se supone que Don Juan José Arias de Saavedra la recibió en 1808, cuando Jovellanos –que poseyó una *Inmaculada* de Zurbarán– abandonó Madrid y repartió varias de sus pertenecias a sus amistades. Permaneció en la familia Saavedra hasta que su biznieta, Doña María Cristina Perlado y Verdugo donó en 1952 este cuadro al colegio parroquial de Nuestra Señora del Carmen, fundación testamentaria suya, regida por las madres ursulinas. Desde 1964 se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza [Gónzalez Santos 1994-95, pp. 118-121].

88. PENTECOSTÉS

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 160 x 116 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes

PROCEDENCIA: Sevilla, Consulado de Cargadores de Indias; Cádiz, Consulado de Cargadores de Indias desde 1751; entra al museo de Cádiz en 1856 (*Desamortización*).

Hasta la aportación documental publicada por Serrera en 1984 se había afirmado, de forma tradicional, que este lienzo procedía de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Sin embargo la crítica había encontrado una patente contradicción entre esta acostumbrada vinculación de la obra a los numerosos cuadros procedente de la Cartuja de la Defensión de Jerez, y conservados también en el museo de Cádiz: el ambiente nocturno de *Pentecostés* y los vivos colores, netamente separados, parecían propios de fechas anteriores a las del gran retablo de la cartuja jerezana (1638-1639). Un curioso expediente de 1751, localizado por Serrera en el Archivo de Indias, vino a aclarar esta contradicción de fechas: en origen la obra fue pintada para presidir la sala del Consulado de Cargadores de Indias de Sevilla. Teniendo en cuenta que el traslado de la sede social de los Cargadores al nuevo edificio herreriano de la Casa Lonja, desde la antigua Casa de la Contratación aledaña al Alcazar, debío producirse hacia 1630, se puede suponer que se encargaría el cuadro a Zurbarán para las nuevas dependencias. El joven pintor extremeño empezaba entonces su ascenso fulgurante en Sevilla, reflejado en el famoso requerimiento del Cabildo hispalense para su instalación en la ciudad. En visperas de abordar los más importantes encargos de su carrera, habiendo incluso sido llamado en la Corte en 1634, no puede extrañar el encargo de un lienzo de este tema por los Cargadores. Dicho tema se explica facílmente por la solemne misa del Espiritu Santo que debía preceder, estaturiamente, a las elecciones del Prior y Cónsules de esta institución [Serrera 1984, p. 185].

La Iglesia siempre ha pedido su inspiración al Espíritu Santo desde que después de su Resurrección, Jesús prometiera a sus apóstoles: "Vosotros recibiréis la fuerza del Espíritu Santo, que vendrá sobre vosotros, y seréis mis testigos en Jerusalén" (Hch 1, 8). Después de la Ascención de Cristo al Cielo, los apóstoles se refugiaron en el Cenáculo rezando con María. "Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente vinó del cielo un ruido, semejante a un viento impetuoso, y llenó toda la casa donde se encontraban. Entonces aparecieron lenguas como de fuego, que se repartían y se posaban sobre cada uno de ellos. Todos quedaron llenos del Espiritu Santo y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según el Espiritu Santo los movía a expresarse". (Hch 2, 1-4). En el cuadro de Zurbarán destaca María como figura central de la composición. La escena nocturna está iluminada por la luz de la paloma del Espíritu Santo que desciende sobre el Colegio Apostólico, desde el rompimiento de gloria, situado directamente por encima de la figura de María. La paloma ha llegado a ser la representación simbólica del Espíritu Santo pero en el relato de Pentecostés sólo se habla de "las lenguas de fuego". Ambos símbolos, lengua y llama, coinciden en los Hechos para explicar como los apóstoles recibieron la fuerza prometida por Jesús, y al mismo tiempo el don de las lenguas que les permitía evangelizar a los gentiles.

La composición basada en diagonales, se centra en la figura de María, sentada frente al espectador y cuya silueta forma, con los dos apóstoles de rodillas en el primer plano, una perfecta pirámide. En esta composición entran diversos discípulos interrelacionados con un armonioso realismo. Los apóstoles, arrodillados o sentados, aparecen todos en actitud orante y sorprendida. La variedad y la riqueza de los hábitos, claros en el primer plano, oscurecidos más allá, los delicados matices de coloridos, muy variados pero armonizados cromáticamente, corresponden al colorido habitual de Zurbarán en torno a 1635. El rostro de María muy parecido al de la *Inmaculada con dos niños orantes* del MNAC de Barcelona (cat. nº 54), fechado en 1632, podría quizás adelantarse ligeramente a esta fecha.

Para la *Pentecostés* del museo de Cádiz, Zurbarán utilizó un grabado de Phillipe Galle sobre composición de Heemsckerk de *Los dos apóstoles con los suyos*, perteneciente a la serie de los Hechos de los Apóstoles de 1558 [Navarrete 1994, p. 370].

89. RETRATO DEL DOCTOR JUAN MARTÍNEZ SERRANO

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 193 x 107 cm
Localización desconocida
Restaurado en Nueva York ca 1970

PROCEDENCIA: Sigüenza, Colegio Mayor de San Salvador (?); Nueva York, colección privada; Inglaterra, colección privada; Londres, venta Sotheby's, 8 de julio de 2009, n° 34 (825.250 £).

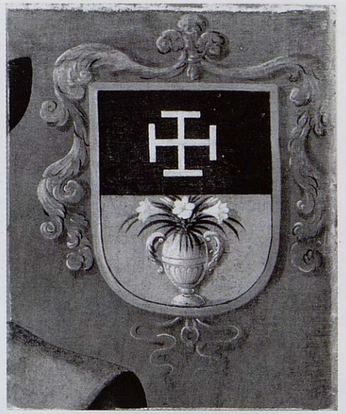


Fig. 1: Escudo de armas de la Universidad de Sigüenza, (antes de restauración del lienzo).

Fig. 2: Detalle del rostro.

Este magistral retrato del *Doctor Juan Martínez Serrano,* descubierto por José López Rey en 1969, fue publicado y reproducido por primera vez en color por Gudiol en su catálogo de Zurbarán de 1976. López Rey comunicó a María Luisa Caturla los datos que le habían permitido identificar el importante personaje retratado por Zurbarán. Encima del hombro derecho se había pintado en el siglo XVIII un escudo de armas que López Rey identificó como el de la Universidad de Sigüenza (fig. 1). Al restaurar el cuadro se quitó este repinte posterior. Por otra parte en el reverso del lienzo original aparecía el nombre del protagonista de la obra en una antigua inscripción, detalle que ahora está oculto por el reentelado de la pintura. Las meticulosas investigaciones del profesor López Rey completadas por las de María Luisa Caturla en el Archivo Histórico Nacional, Sección de Universidades y en el Archivo de Guadalajara (Sigüenza), han permitido reconstruir la vida de este universitario castellano.

Juan Martínez Serrano nació el 24 de junio 1578 en San Medel, pequeña localidad de la provincia de Segovia. Estudió en el Colegio Mayor de la Universidad de Salamanca, pero ni se licenció ni se doctoró en dicha Universidad. Alcanzó el grado de Doctor en Teología en la Universidad de Osuna en fecha desconocida. En 1608 fue nombrado canónigo de la Catedral de Sigüenza y profesó en la Universidad de dicha ciudad, siendo nombrado catedrático de la misma en 1627. Ocupó la cátedra de teología hasta su muerte acaecida el 6 de abril de 1653.

Este impresionante retrato ha sido fechado por la mayoria de la crítica hacia 1635-1640 (Gudiol, Alcolea, Caturla, Valdivieso), lo que podría ser posible al aparentar el retratado unos cincuenta y cinco o sesenta años de edad. María Luisa Caturla supusó que el Doctor Martínez Serrano pudó coincidir en Madrid con Zurbarán en 1634, cuando el pintor de Fuente de Cantos participó en la decoración del Salón Grande del Nuevo Palacio del Buen Retiro.

Como este retrato presenta características parecidas al *Doctor en Derecho* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, cat. n° 90) fechado bastante más tarde por ciertos autores, López Rey avanzó la hipótesis que el retrato del *Doctor Juan Martínez Serrano* pudiera ser un retrato póstumo encargado a

Fig. 3: Detalle de la mano.

Fig. 4: Velázquez, *El Conde duque de Olivares*, detalle de la mano.

Zurbarán en su último periodo madrileño (1658-1664) como pareja del retrato de Boston. No deja de sorprender esta suposición: por una parte el Doctor Juan Martínez Serrano no parece ser un personaje tan importante como para retratarlo varios años después de su muerte en 1653 y por otra parte, si se observa el extraordinario rostro de nuestro Doctor en Teología (fig. 2), se trata evidentemente de un retrato hecho del natural con una fuerza expresiva admirable.

Llama la atención el escaso número de retratos conservados pintados por Zurbarán, aunque no falten personajes pintados del vivo en sus cuadros de historia o en sus series religiosas. Precisamente, el retrato del *Doctor Juan Martínez Serrano* se parece mucho a los famosos teólogos de la Merced Calzada de Sevilla, todos ellos presentados de cuerpo entero, de tamaño natural, con la mano apoyada en el borde de una mesa. Aquí la mesa está cubierta con un tapete de terciopelo verde sobre el que se aprecia un tintero y un libro abierto, recordando su oficio de profesor. Por supuesto, no se trata de un retrato complaciente: nos informa de la extrema obesidad, de la escasa estatura y de las manos regordetas del Doctor Serrano.

Sin embargo, el retratado no parece nada ridículo y la expresión de seriedad de su rostro, cubierto de un birrete negro, indica su fuerte personalidad. El pintor estudia sútilmente el carácter del personaje claramente imbuido de su autoridad académica. Sobre una sotana negra, viste una toga parda de pliegues verticales más anchos y aplastados que en los retratos de los padres mercedarios, quizás para disimular un poco la obesidad de su figura. La ancha beca doblada de color azul también compensa la volumétrica figura del impresionante Doctor en Teología. La capacidad de Zurbarán para penetrar en la psicología de un personaje ofrece aquí un perfecto ejemplo de su talento de pintor retratista.

La pose recuerda el primer retrato en pie que Velázquez pintó en 1624 de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, en el cual aparece el ministro de frente (Museo de São Paulo). La opulenta silueta del valido con la gruesa mano también apoyada en una mesa (figs. 3-4), inspiraron seguramente a Zurbarán, que pudo ver el retrato de Velázquez durante su estancia en la corte.

90. RETRATO DE UN DOCTOR EN DERECHO O DOCTOR DE LEYES

ca 1635- 1640
Óleo sobre lienzo, 195,5 x 104,5 cm
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

PROCEDENCIA: Colección marqués de Leganés, siglo XVII (?); París, colección marqués de Salamanca; París, venta 3-6 de junio de 1867, n° 207; París, colección J. Stchoukine; París, Drouot, venta Stchoukine, 19 de junio de 1908, n° 70 (15.000 FF); Nueva York, Ehrich Galleries; comprado en 1910 por Mrs Stewart Gardner; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

El *Doctor en derecho* o *Doctor de leyes*, actualmente conservado en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, es uno de los pocos retratos salidos, o por lo menos conservados, del pincel de Zurbarán y en todo caso es una espléndida obra maestra. Desgraciadamente no sabemos quién fué este joven Doctor en derecho, ni quién encargó su retrato, ni si éste se destinaba o no a una galería de hombres ilustres. Por estas razones, sería ocioso tratar de dilucidar si el efigiado posó o no ante Zurbarán.

La historia del cuadro es, sin embargo, bastante bien conocida. Perteneció a la famosa colección del marqués de Salamanca. En el catálogo de su venta (París, 3-6 de junio de 1867) iba atribuido a Velázquez y se indicaba que procedía de la colección del marqués de Leganés. Reaparece en la venta de Ivan Stchoukine (París, Hôtel Drouot, 19 de junio de 1908) con la correcta atribución a Zurbarán. Pasó despues a las Ehrich Galleries de Nueva York y allí fue adquirido en 1910 por la gran coleccionista Isabella Stewart Gardner. Sin embargo, en el inventario de la galeria del marqués de Leganés establecido en 1655 ninguna pintura entre las 1.333 inventoriadas parece relacionarse con el retrato de Boston. El cuadro fue reentelado de antiguo, y no se sabe si llevaría alguna inscripción al revés como la del *Retrato del Doctor Juan Martínez* (cat. n° 89) que hoy se halla invisible. Los historiadores han supuesto que estos dos grandes retratos pudieron formar pareja: ambos tienen aproxidamente el mismo tamaño, se trata de dos Doctores de Universidad, están retratados de cuerpo entero con amplias togas y pintados casi frontales: el de Boston ligeramente vuelto a la derecha, el *Doctor Juan Martínez* vuelto hacia la izquierda. Estas similitudes son indudables, no obstante hay también unas diferencias suficientemente importantes para que estos dos retratos no sean forzosamente "pendants": en el lienzo de Boston el personaje se apoya en un sillón frailuno y no en una mesa y, sobre todo, detras de él está una cortina levantada, ausente del retrato del *Doctor Juan Martínez Serrano*.

La fecha de este espléndido retrato de Boston ha sido muy discutida: para Kehrer sería de hacía 1638, para Tormo de 1633. Soria, López Rey, Gudiol y Hendy lo datan al contrario del último periodo madrileño, hacia 1658-1660; Guinard, que admiraba mucho el lienzo, no exclue la fecha de 1633. Recientemente Valdivieso y Gabriele Finaldi proponen los mediados del decenio de 1630, fecha que nos parece la más verosímil. Como en los pocos retratos conocidos de Zurbarán, el maestro muestra a sus modelos de tamaño natural, en un plano muy próximo al espectador que parecen mirar. Los fondos son sombrios y muy escasos los objetos que acompañan el retratado de majestuosa pose. Esta representación recuerda mucho la de los famosos teólogos de la Merced Calzada de Sevilla.

En todo caso se trata de un retrato de una calidad excepcional, muy influenciado por Velázquez. La pose del retratado se inspira de los retratos de *Felipe IV* (fig. 1) y de su hermano el *Infante Don Carlos* (fig. 2) pintados en la Corte por Velázquez hacia 1628. No cabe duda que Zurbarán estuviera impresionado por estos retratos juveniles del pintor de Felipe IV, aunque el extremeño nunca retrató a ningun miembro de la familia real sino a personajes religiosos o miembros de la aristocracía sevillana [véase Ros 2008]. La admirable ejecución de las facciones del retratado, así como la de las manos del *Doctor*

Fig. 1: Velázquez, *Felipe IV*, ca.1628. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 2: Velázquez, *El Infante Don Carlos*, ca 1628. Madrid, Museo Nacional del Prado.

en derecho demuestran las capacidades de Zurbarán como retratista, aunque, como hemos dicho, pocos retratos aislados se hayan conservado.

Como siempre, llama poderosamente la atención el innegable talento para plasmar las texturas de las vestituras del retratado: lleva una amplia toga de un bellísimo color moreno que cae con anchos pliegues paralelos, y por encima una esclavina de un maravilloso anaranjado con toques luminosos en la parte izquierda. El rostro y la figura aparecen intensamente iluminados por la parte derecha, lo que confiere una imponente presencia física a este *Doctor en derecho* de Boston. Por su parecido con el retrato del *Doctor Juan Martínez Serrano* y la clara influencia de los retratos velazqueños de finales del 1620, pensamos que este admirable cuadro puede fecharse entre 1634 y 1640.

91. RETRATO DE DON ALONSO VERDUGO DE ALBORNOZ

1635
Óleo sobre lienzo, 185 x 103 cm
Firmado: *Franco dezur baran f.*
Inscripción: *ÆTAS .12 .As.*
Berlín, Gemäldegalerie (Inv. n° 404c)

PROCEDENCIA: París, colección Alphonse Oudry; París, Drouot, venta Oudry, 16-17 de abril de 1869, n° 155 (2.400 FF); colección príncipe Jérôme Napoléon; Londres, venta Jérôme Napoléon, Christie's, 9 de mayo de 1872, n° 327 (178 £); colección Holloway; Londres, colección Alfred Morrison; comprado por el Kaiser Friedrich Museum de Berlín en 1906.

No cabe duda de que Zurbarán fue un maravilloso retratista, captando rostros humanos pintados sin duda del natural, sin embargo no son muchos los retratos aislados conocidos de su mano. Uno de los pocos conservados es el que representa a *Don Alonso Verdugo de Albornoz* (1632-1695), único retrato firmado por el pintor. Lleva la inscripción *Aetas 12 A [nno]* lo que fecha con precisión el lienzo de Berlín en 1635, inmediatamente despues del viaje a Madrid donde participó en la decoración del Salón Grande del nuevo Palacio del Buen Retiro.

La identidad del joven caballero fue descubierta por el marqués del Saltillo en 1928, gracias al escudo de armas colocado a la derecha del lienzo. El escudo está partido en dos cuarteles, el primero, un león rojo rampante con orla de ocho aspas, y el segundo, una banda verde en campo de oro, puesto sobre la cruz de Alcántara, que también luce el adolescente retratado sobre la media armadura. Los atavíos guerreros, así como su posición corresponden a las convenciones del retrato cortesano español en torno a 1600, y por estas razones los historiadores consideraron al joven militar como un principe o un individuo de origen regio, únicos personajes que ostentaban semejantes dignidades siendo aún niños. De aristocrática familia sevillana, Alonso Verdugo de Albornoz fue bautizado en la Iglesia Mayor de Carmona el 12 de febrero de 1623. Su padre, Don Alonso Verdugo de la Cueva y Sotomayor, Caballero de Santiago, era uno de los regidores de los "caballeros venticuatro" del Ayuntamiento de Sevilla. Su madre, Doña Juana de Albornoz, natural de Madrid, era hermana del famoso cardenal Gil de Albornoz, arzobispo de Faranto, embajador en Roma y Gobernador del Estado de Milán desde septiembre de 1633 hasta septiembre de 1635. Su importante cargo permitía al cardenal tener una guardia personal, nombrando a su sobrino Alonso Verdugo, Capitán de Caballos Lanzas de su guardia, teniendo sólo once años, y así lo retrato Zurbarán para conmemorar su nombramiento. Más tarde el joven Don Alonso Verdugo de Albornoz, caballero de la Orden de Alcántara, fue capitán perpetuo de la gente de guerra de Carmona, Corregidor de Granada y Jaén. Igualmente, fue amigo y eficaz colaborador de Don Miguel de Mañara en Sevilla y honrado por el rey Carlos II con el título de primer Conde Torrepalma en 1679 [Saltillo 1928, pp. 33-34].

El adolescente luce su traje de capitán, con media armadura, bastón de mando y banda roja. Apoya su mano izquierda en el pomo de su espada. Lleva vistosos gregüescos acuchillados con enormes rosetas en las rodillas y otras más pequeñas en los zapatos, como era la moda en estos años y muy parecidos a las que lucen los jefes militares pintados por Zurbarán en Madrid en la *Defensa de Cádiz* de 1634. La representación del retratado es la de un hombre maduro, y el jovencito retratado se esfuerza en presentarse como es debido de acuerdo con su rango de capitán. El niño militar pintado por Zurbarán aparece representado sobre un fondo neutro con la fuerza peculiar del extremeño y la admirable reprodución táctil de los tejidos y de la coraza metálica. Una suave penumbra envuelve toda la silueta del joven. El fondo neutro y la sombra en el suelo evocan los retratos de Velázquez que el pintor extremeño había podido estudiar en la Corte el año anterior. Sin embargo, la manera pictórica corresponde todavía a la de los primeras obras de Zurbarán. La figura iluminada está modelada con mucha plasticidad y contrasta así con el fondo oscuro y neutro.

92. RETRATO DE DON ANDRÉS CONDE DE RIBERA

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 193 x 109 cm (medidas originales 173 x 98 cm)
Inscripción casi borrada arriba a la izquierda: [...]*ANTI BE/NEFICIS/*[*AN*]*DRES*[...]*RIBE*[*RA*]
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 88)
Restaurado en 1916-1917 por Magaña en Sevilla
Restaurado en 1948 en los talleres del Prado de Madrid
Restaurado en 1960 por Cañaveral y López Gil en Sevilla

PROCEDENCIA: Sevilla, Casa Provincial de Expósitos (Casa Cuna), depositado al museo en 1918.

El caballero retratado, don Andrés Conde de Ribera, fue una personalidad de la alta sociedad sevillana de mediados del siglo XVII, amigo de la Compañia de Jesús y generoso bienhechor de los pobres niños expósitos. Natural de Coria (Cáceres), era hijo de Francisco Conde y de su legítima mujer Beatriz González. Al parecer, se estableció en Sevilla donde falleció a finales de 1661. No se han podido localizar ni su fecha de bautismo (entre 1595 y 1605) ni tampoco su partida de defunción. Tan sólo sabemos que en 1629 muere en Sevilla su esposa doña Ana de Sotomayor. También se ha hallado documentación sobre su testamento y codicilo, otorgados en Sevilla el 13 y el 23 de febrero de 1661. Murió el 29 de de diciembre del mismo año siendo enterrado en la Casa Profesa de las jesuitas de Sevilla, según su expresa disposición. En sus claúsulas testamentarias instituyó un Patronato de Obras Pías en la Casa Cuna (Casa de niños expósitos), a la que dejó por heredera universal de todos sus bienes [para las noticias biográficas, véase Hernández Díaz 1960, p. 96].

El precario estado de conservación de este lienzo, que ha sufrido varias intervenciones de restauración con abusivos repintes, impide juzgar correctamente este retrato que en su origen debió ser una remarcable pintura debida al pincel de Zurbarán hacia 1635, después de su viaje a la corte. El cuadro, muy velazqueño, ha sido atribuido al propio Velázquez y presupone, por supuesto, el conocimiento de las retratos del rey joven por el pintor de Felipe IV, así como el del *Infante don Carlos* del Prado por el detalle del guante. Sin embargo, como bien señala Soria en 1953, el personaje se relaciona perfectamente con alguna figura del *Descubrimiento de la Virgen del Puig* de 1630 (cat. n° 18) y sobre todo con el personaje central de la *Defensa de Cádiz* de 1634 (cat. n° 73) o con el retrato de *Don Alonso Verdugo de Albornoz* de 1635 (cat. n° 91).

Como hemos dicho previamente, el cuadro ha sufrido varias restauraciones, una de ellas anterior a la primera conocida de 1916-1917. En una época desconocida, el lienzo fue ampliado unos cinco centímetros por cada uno de los costados, otros cinco también en la parte superior, mientras que se añadieron otros diez o seis por abajo, utilizando trozos de tela antigua [*ibidem*, p. 95]. Así aparece en su estado actual, pero la dimensión del lienzo original es sólo de 173 x 98 cm. La mayor parte del cuadro fue muy barrida y repintada en varias ocasiones para disimular su lamentable estado de conservación. Considerando que las grandes cartelas barrocas de la parte inferior serían posteriores a la fecha del retrato, los restauradores cubrieron dichas cartelas en 1960, pero actualmente se han retirado los repintes.

En la parte derecha aparece en el recuadro tetralobulado y dorado el escudo de armas de don Andrés Cónde de Ribera con su divisa. En la parte izquierda, en el cartel barroco se puede leer la inscripción siguiente, también pintada en dorado: "ANDRES/CONDE/DE/RIBERA, BENE/FACTOR/INSIG/NE DESTE HPL/MURIO A 29/DE DIZE DE/1.6.[61]". Este texto prueba, evidentemente, que las dos cartelas barrocas se añadieron posteriormente a la muerte del generoso caballero que tendría unos sesenta años cuando falleció en 1661. Siendo viudo en 1629, habría nacido entre 1595 y 1605 y en su retrato no aparenta más de unos cuarenta años. Lo más probable es que sus agradecidos herederos de la Casa Cuna de Sevilla hicieran pintar estas dos cartelas barrocas después de recibir el retrato con los demas bienes de don Andrés. Como en el retrato del joven don Alonso Verdugo de Albornoz, Zurbarán había pintado el escudo de armas del retratado en la parte superior derecha donde aparece cortado en el estado actual del lienzo. Cuando Manuel Gómez Moreno descubrió el cuadro en la Casa Cuna de Sevilla pudo leer en la parte superior izquierda la inscripción que aparece ahora parcialmente borrada. Se leía: "IN MEMORIAM/TANTI BENEFICII" (recordando tanta generosidad). También Moreno vió la fecha de 1661 en la inscripción inferior del mismo lado [*ibidem*, p. 94].

Aunque por su lamentable estado de conservación, este retrato está conservado como "anónimo sevillano" en los reservas del Museo de Bellas Artes de Sevilla, nosotros seguiremos sin vacilar la bella intuición de Soria, confirmada por la opinión de Enrique Valdivieso en el catálogo del museo de 1991 [Valdivieso 1991, p. 248]: "el retrato fue pintado por Zurbarán".

93. BODEGÓN DE MEMBRILLOS

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 10092)

PROCEDENCIA: Barcelona, colección Gil; depositado en el MNAC en 1922; adquisición en 1946.

La procedencia de este *Bodegón de membrillos* es desconocida: ingresó en el Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona como una naturaleza muerta en si, tal como se presenta actualmente. Sin embargo, la dispocisión espacial del plato con cuatro membrillos se debe a un recorte de un lienzo de mayor tamaño, razón por la cual se ha falseado su apreciación, así como la cronología de ejecución dentro de la obra del pintor. En la parte inferior del lienzo, aparece a la derecha un trozo de tela blanca. Se trata evidentemente de un fragmento de una composición más importante. El lienzo original está reentelado y en una fecha desconocida se le añadieron unas tiras de tela en los cuatro costados para darle sus actuales dimensiones, como puede comprobarse en su radiografía. La tira añadida en la parte inferior del lienzo está repintada para dar la impresión que el invariable plato de estaño aparece dispuesto en el borde delantero de una mesa. En la parte derecha inferior donde está el pedazo de ropa blanca, seguramente pintado por Zurbarán, se ha hecho un repinte para que parezca doblado en el borde de la mesa fingida. El *Bodegón de membrillos* está actualmente enmarcado de forma que la mayor parte de estas ampliaciones no se aprecian [Finaldi 1998, p. 233].

Las frutas representadas son cuatro bellos membrillos, símbolos desde la Antigüedad de amor y fertilidad. Pintado con la presencia de Cristo, el membrillo se asociaría a la Resurrección. Pero como se trata de un fragmento de composición mayor, no se puede interpretar su posible simbolismo. Por su incuestionable belleza, la crítica nunca ha puesto en duda la autoría de Zurbarán. Como su factura y el peculiar modo de agrupación de las frutas en el plato de peltre recuerdan el *Bodegón* de Pasadena, fechado en 1633 (cat. n° 57), la mayoría de los historiadores opinaron que la pintura de Barcelona podía ser de 1633 o ligeramente posterior, hacia 1635. Finaldi, relacionando el cuadro con las *Virgenes con el Niño* del periodo madrileño (1658-1662), donde se aprecian platos de peltre con fruta, propone una fecha tardía "posiblemente durante el último periodo madrileño". La monumentalidad de la composición, aunque fragmentaria, la maestria en el modelado y la potente estructura de las frutas, así como la manera de tratar la luz sobre los membrillos nos parecen corresponder a una época temprana, hacia 1635.

94. SANTA CASILDA (¿ISABEL DE PORTUGAL?)

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 171 x 107 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. n° 448 (1979.26)

PROCEDENCIA: Sevilla (?); París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 35 (3.200 FF); París, colección conde Duchatel; Nueva York, Ehrich Galleries; Montreal, Sir William Van Horne, 1913; Lugano, colección barón Heinrich Thyssen-Bornemisza, 1979; Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992.

Como no hay inscripción en el lienzo, la identificación de esta santa de la colección Thyssen no es totalmente segura. Según ciertos autores podría tratarse de Santa Isabel de Portugal, sin embargo, si nos fijamos en la juventud del modelo y sobre todo en su diadema, que no es una corona real, se admite actualmente que la santa representada es Santa Casilda [para la identificación de la santa, véase Delenda 1988, p. 278].

Santa Casilda era la joven hija de Adhemos, rey moro de Toledo, del siglo XI, pagano y cruel enemigo de los cristianos, que dejaba a sus prisioneros sin comer [Ribadeneira 1624, p. 194]. Compasiva, la princesa mora les traía "pan y carne", escondidos en su falda [Villegas 1593, fol. 399] Un día, sorprendida por su padre, la joven declaró que llevaba "rosas y flores" y no alimentos: se cumplió el milagro y la infanta pudó enseñar al rey que sólo llevaba flores. Entonces la princesa se convertió al catolicismo; luego de bautizada, se retiró en los montes de Burgos y llevó vida solitaria en un lugar donde hoy tiene una ermita muy frecuentada. El pueblo español tiene mucho cariño a Santa Casilda y celebra su fiesta el día 9 de abril, aunque no figura su vida en el Martirologio Romano. Su célebre milagro se atribuye también a otros santos como San Diego de Alcalá, Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal.

Como otras hermosas santas de alta calidad (cat. n°s 109, 117, 118, más las santas *Ursula* y *Eufemia*, obras del obrador que se conservan actualmente en el Palazzo Bianco de Génova), perteneció esta *Santa Casilda* a la colección del mariscal Soult. Figuró en su venta [París, 19-22 de mayo de 1852, con el número 35: "*Une Sainte*"]. Adquirida por el conde Duchatel en 3.200 francos, pasó luego a las Ehrich Galleries de Nueva York y fue vendida antes de 1913 a sir William Van Horne de Montreal. En 1979 fue comprada por el barón Thyssen-Bornemisza para su colección de Lugano. Desde 1992 se conserva en la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza en Madrid.

La composición del lienzo se aparenta mucho a la *Santa Isabel de Portugal* del Prado (cat. n° 95). Zurbarán pudó inspirarse en las "virgenes prudentes" de la Biblia, grabadas en el siglo XV por Martín Schongauer, cuya posición repite pero insuflándole la solemnidad y el silencio profundo del espacio tan típicos del artista extremeño. La postura es casi idéntica que la de la santa del Prado, pero que en este caso parece más juvenil, con la cabeza un poco estereotipada, algo inclinada, lo que confiere a sus rasgos cierta dulzura. Su rostro muy fino, con las mejillas pintadas de rosa, está enmarcado por largos cabellos negros rizados. El fondo oscuro contribuye a la monumentalidad y a la valoración táctil de las sedas y pesados brocados del suntuoso atavío de la princesa mora. Viste basquiña noguerada y rameada de carmesí con motivos florales de un grís azulado, orlada de oro y piedras preciosas azules y encarnadas. La basquiña, levantada con gruesos pliegues, deja aparecer una falda de un bellísimo encarnado. Las mangas del antebrazo bermellón van recubiertas de sobremanga festoneada. El manto abullonado a la espalda, cayendo hasta los pies, es de un delicado color malvarrosa. Lleva diadema de oro y brazalete enjoyado, perlas en la garganta y también en el pelo recogido y atado con un cintita bermellón a la base del cuello. No sabemos a que época exacta se refiere este atuendo precioso que parece un disfraz teatral más que un traje real.

Curiosamente, es una mano sin modelado la que presenta su vestido lleno de flores. Podemos suponer también cierta participación del taller en el dibujo floral de la basquiña copiada de alguna tela veneciana de principios del XVI. La luz carga sobre la imágen en el primer plano y se afirma el peso de las telas asentadas con contundencia. Estos prototipos de santas vírgenes de Zurbarán deben fecharse temprano, en torno a 1635.

95. SANTA ISABEL DE PORTUGAL (¿SANTA CASILDA?)

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 184 x 98 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 1239)
Restaurado en 1998 por María Teresa Dávila

PROCEDENCIA: Pintada en Sevilla?; probablemente traída a Madrid durante la Guerra de la Independencia; Madrid, Palacio Real (Sala de la Chimenea), 1814; entró en el Prado cuando se creó el museo.

Isabel nació hacia 1270 y fue calificada por su padre, el rey Don Pedro III, como la "Perla de la Casa de Aragón". Fue bautizada con ese nombre en honor de su tía-abuela Isabel de Hungría (1207-1231), canonizada en 1235 y con quien a veces se confunde su iconografía. La joven princesa aragonesa se casó a los 22 años, con el rey Dionisio de Portugal. Reina ejemplar y prudente, praticaba la mortificación, la caridad y soportaba con paciencia los ultrajes de su belicoso marido que la engañaba abiertamente. Tomó parte valerosamente en las batallas que enfrentaron a su esposo con su hijo Alfonso. Finalmente, convertido por las virtudes de su esposa la reina, el Rey Dionosio murió santamente en 1325. Isabel tomó entonces el hábito de terciaria de San Francisco y mandó construir en Coimbra un convento de Clarisas donde terminó sus días. Su última fundación fue un santuario en el Convento de la Trinidad de Lisboa, el primero en que se veneró a la Inmaculada. Para recompensarla por su devoción, la Virgen se la apareció poco antes de su muerte que tuvo lugar el 4 de julio de 1336.

El "milagro de las rosas" es común a Santa Casilda, Santa Isabel de Hungría y a San Diego de Alcalá. Dicho milagro aparece en todas sus historias hagiográficas, especialmente en la primera *Vida de la gloriosa Santa Isabel de Portugal* (Madrid, 1625), traducida del italiano por Don Antonio de Vera y Zúñiga, según un texto original anónimo que fue sin duda compuesto con vistas a su canonización. Cierto día, la reina llevaba disimulada entre sus ropas una gran cantidad de dinero destinada a obras de caridad. Al encontrarse a su esposo, que le había prohibido dar limosnas, ella dijó que llevaba rosas. "Y a pesar de estar en invierno", pudo mostrar a su esposo las flores que llevaba entre sus ropas. Vera concluye diciendo que este milagro explica la representación habitual de la santa. En la diócesis de Coimbra fue venerada desde 1516, pero soló sería canonizada por Urbano VIII en 1625. Su sepulcro fue abierto en 1612, apareciendo su cuerpo intacto. Este milagro favoreció el proceso de canonización mantenido en Roma por los Reyes de Portugal. Figura en el santoral español el 8 de julio.

La santa del Prado estuvo identificada como Santa Casilda, pero parece más probable que se trate de Isabel de Portugal. Cuando Zurbarán pinta la joven princesa mora, la representa muy joven, casi niña, con el cabello suelto sujeto por un hilo de perlas (*Santa Casilda*¸ Barcelona, col. particular, cat. n° 156). La santa representada en este cuadro se asemeja a una dama de más edad y de porte majestuoso. Viste atuendo áulico y lleva una corona real. Esta misma corona es la que, a la muerte de su esposo, ofreció al santuario de Santiago de Compostela. En la Catedral Vieja de Coimbra se conserva una efigie de Santa Isabel de Portugal de iconografía muy similar. Del obrador de Zurbarán salieron varias series de santas que se han venido considerando como lo más grato de su producción. Estas figuras femininas, elegantísimas, con escasos atributos místicos, son un dechado de gracia auténticamente sevillana. De calidad muy desigual, fueron pintadas en su mayor parte por el taller. En ocasiones las encontramos solas o por parejas, con unos rasgos muy personales, lo que ha hecho suponer que se trataba entonces de retratos "a lo divino", disponiendo el maestro de modelos reales para representarlas. Tanto esta *Santa Isabel de Portugal* como la *Santa Margarita* de la National Gallery de Londres (cat. n° 207), son magníficos ejemplos de la maestría de las obras autógrafas del pintor extremeño.

Si bien Zurbarán se inspiró en grabados nórdicos a la hora de componer este lienzo –Durero para Navarrete o Piter de Bailliu para Soria–, su versión final resulta personalísima. La serena efigie en grave paso procesional está iluminada por una intensa luz que hace resaltar su elegante figura sobre un fondo oscuro, y muestra la exquisita variedad de las telas y el refinamento de su colorido. Viste la santa guardapiés verde oscuro y basquiña de un original tono castaño violáceo. Las mangas, bermellón hasta el codo, llevan por encima dos bullones del mismo tafetán azul verdoso de la prenda sobrepuesta, separados por una suntuosa cadena de pedrería como la que rodea sus hombros y su cintura. En la espalda pende, desde el escote hasta el suelo, una capa abullonada de un precioso tono amarillo dorado. La soberbia sinfonía de este opulento vestuario, el volumen del traje y la sugerencia táctil excepcional de las texturas de las telas, son característicos de mediados de la década de 1630. Esta obra, de probable origen sevillano, formó parte en 1814 de la colección de Fernando VII en el Palacio Real de Madrid, de donde pasó al Museo Nacional del Prado.

96. SAN FRANCISCO

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 204 x 112 cm
Milwaukee, Milwaukee Art Center (Inv. M1958.70)

PROCEDENCIA: Madrid, marqués de Leganés, siglo XVII; París, colección Salamanca (*Pénitent gris*); París, venta Salamanca, 3-6 de junio de 1867, n° 51 (no vendido); París, venta Salamanca, 25-26 de enero de 1875, n° 44 (22.000 FF); México D.F., conde Felipe Subervielle; comprado por el Milwaukee Art Center (Wis.) en 1958.

Este *San Francisco* de gran tamaño es una repetición autógrafa y ampliada del cuadrito del museo de San Luis (E.E.U.U.) (cat. n° 71). Al agrandar el formato de tal manera el efecto producido por el santo en meditación es verdaderamente impresionante. Aquí la figura monumental no aparece en una hornacina pero su sombra se proyecta del mismo modo sobre el muro. El rostro también cubierto por el capucha puntiaguda es muy similar con barba negra, aunque algo más poblada. El pie izquierdo se adelanta más y la figura no parece completamente quieta. La espléndida calavera está vuelta hacia al espectador mientras la que vemos en el lienzo de San Luis (E.E.U.U.) está más inclinada frente al rostro de San Francisco. Al ensanchar de modo tan importante el lienzo, la figura del monje aparece mucho menos esbelta. Como está el santo encuadrado de más cerca (casi no hay espacio entre la punta del capucho y el pie desnudo) se otorga una monumentalidad gigantesca a este cuadro excepcional.

Según el catálogo de la venta Salamanca, el lienzo estuvo en la colección del marqués de Leganés, uno de los mejores coleccionistas de su tiempo.

97. SAN FRANCISCO ARRODILLADO

ca 1635
Óleo sobre lienzo, 122 x 89,5 cm
Milán, colección privada
Restaurado en 1998 por Marco Grassi en Nueva York
Restaurado en 2006 por Sonia Bozzini en Milán

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 349 (1), n° 359 (4) (?); Londres, venta Sotheby's, 6 de julio de 1994, n° 192; Milán, colección privada.

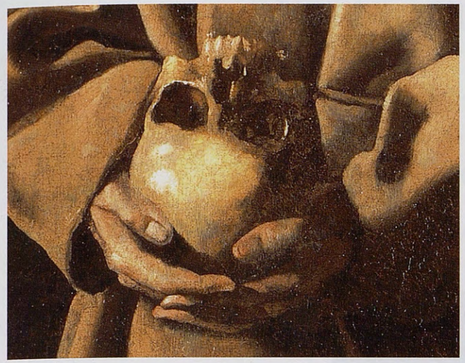


Fig. 1: Detalle de la calavera.

Recientemente descubierto, este San Francisco arrodillado se conocía únicamente por una buena réplica de taller, expuesta en 1925 en la Galerie Charpentier [142 x 93 cm, Zurich, colección Loschbichler]. Esta última versión, ligeramente más grande que el original que presentamos aquí, muestra algunas variantes: la desaparición del libro, el añadido del cíngulo y el sayal rasgado que permite ver la hérida en el costado, la barba con dos mechones más largos y más iluminados. Sin embargo, debido al tratamiento muy duro de la luz, a la ausencia total de accesorios y la falta de estabilidad de la figura, Guinard describía al cuadro actualmente de paradero desconocido como: "probablemente réplica de taller, pero de un efecto soprendente".

Esta juiciosa intuición del gran historiador se ha confirmado ahora con la aparición del lienzo de Milán, desafortunadamente en mal estado pero actualmente bien restaurado. Dicho cuadro presenta todas las calidades de un original de Zurbarán, muy similar al *San Francisco*, firmado y fechado en 1632 del Museo Nacional de Buenos Aires (cat. n° 56).

El *poverello* de Asís, vestido con la hábito sencillo sin muceta y con la capucha puntiaguda de los capuchinos, parece profundamente absorto en las meditaciones de las "postrimerias del hombre", evocados por la calavera (fig. 1) que contempla sin verla, totalmente ensimismado por una visión interior. El fondo a la izquierda, casi negro, se aprecia un azul verdoso sobre el suelo y especialmente en la parte derecha, violentamente iluminada. Esta iluminación intensa, típica de las obras de juventud, crea sombras profundas, muy oscuras, sobre el sayal de las vestiduras, tratadas en una gama de beiges desde un tono casi márfil hasta el interior de los pliegues, de marrón oscuro en las zonas a contraluz. Encontramos estas mismas tonalidades sobre el gran volumen encuadernado de piel posado a los pies del santo. El rostro, conmovedor, desaparece en la sombra del capuchón y anuncia la figura del *San Francisco en meditación* de la National Gallery de Londres (cat. n° 150) con la viva iluminación lateral, que da un toque de luz blanca sobre la nariz.

Encontrado en Inglaterra, este cuadro pudo pertenecer a la Galerie Espagnole de Louis Philippe: una obra del mismo tema y dimensiones parecidas [n° 359 (4), 116 x 97 cm] actualmente en paradero desconocido, podría ser el cuadro milanés.

98. SAN FRANCISCO DE ASÍS SEGÚN LA VISIÓN DEL PAPA NICOLÁS V

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 177 x 108 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 11528)

PROCEDENCIA: Colección Fernández Pintado; comprado por el museo en 1905.

Fig. 1: Pedro de Mena, *San Francisco de Asís*, 1663. Toledo, Catedral.

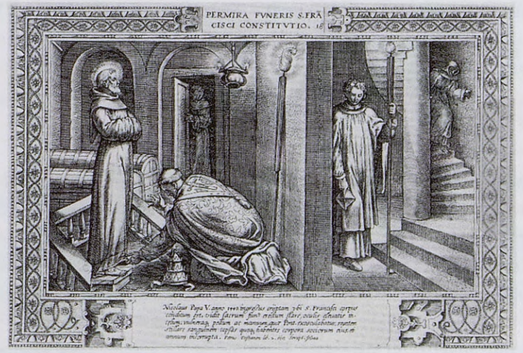


Fig. 2: Philippe Galle, *Vita di San Francesco*, 1587.

El maestro extremeño pinta aquí un tema curioso y poco frecuente fuera de España. La correcta interpretación de esta sorpredente imagen fue dada por Sánchez Cantón en relación con el *San Francisco* de Pedro de Mena del tesoro de la catedral de Toledo (fig. 1), que le parecía la exacta transcripción en escultura del cuadro de mismo tema conservado en el musée de Lyon (cat. n° 99) [Sánchez Cantón 1926, pp. 40-43]. Posteriormente, Emile Mâle estudió por completo las fuentes literarias que inspiraron a los artistas de la Reforma Católica [Mâle 1932, pp. 480-483]. Según la versión de un supuesto relato del cardenal Austergus, difundido por las famosas *Chrónicas* de la Orden de los Hermanos Menores que escribió Fray Marcos de Lisboa, el Papa Nicolás V quiso descender en 1449 a la iglesia subterránea de Asís para observar y venerar los estigmas del *poverello* que éste nunca había querido mostrar durante su vida. Lo que aquí representa Zurbarán es *La visión del papa Nicolás V* del cuerpo del fundador incorrupto tres siglos después de su muerte. El artista parece inspirarse de la descripción detallada que se podía leer en dichas *Chrónicas*: "Estaba en pie derecho, no allegado ni recostado a parte alguna, ni de mármol ni de pared, ni en otra cosa. Tenía los ojos abiertos como de persona viva, y alzados al cielo moderadamente. Estaba el cuerpo sin corrupción alguna de ninguna parte, con el color blanco y colorado, como si estuviera vivo. Tenía las manos cubiertas con las mangas del hábito delante de los pechos, como acostumbran a traer los frailes menores; y viéndole así el Papa, puso las rodillas en tierra con gran reverencia y devoción, alço el hábito de encima del un pie, e vio él y los que allí estábamos que en aquel sancto pie estaba la llaga con la sangre tan fresca y reciente, como si en aquella hora se hiciera" [Fr. Marcos de Lisboa, *Primera parte de las Chrónicas*..., ed. española, Alcalá de Henares, 1562, lib. X, cap. I, fols. CCXXXVI-VII]. El relato milagroso fue recogido en latín en el primer volumen de las monumentales *Anales Ordinis Minorum* del analista irlandés Lucas Wadding (1625). Más accesibles, la *Chrónica de nuestro seráfico padre San Francisco* de Fray Luis de Rebolledo, definidor de la provincia franciscana de Andalucia (Sevilla, 1598, fols. 138.139) o el célebre *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, donde se recoge en castellano el evento con las mismas palabras de Fray Marcos de Lisboa [Ribadeneira 1624, p. 684].

En 1998 Revilla negó esta interpretación iconográfica, creyendo que Zurbarán y Pedro de Mena sólo quisieron mostrar el éxtasis del Santo. Sin embargo, conocemos por Pacheco la exacta significación del tema: "Como está milagrosamente en Asís, en pie, después de tantos años como si estuviera vivo, ya se sabe por las pinturas: como se ve en San Francisco de Madrid [...] aventajadamente pintado de mano de

Eugenio Caxés [Pacheco ed. 1990, p. 700]". El cuadro aludido por Pacheco, hoy perdido, lo conocemos por el dibujo preparatorio de la Albertina de Viena. Reproduce la escena del Papa descubriendo en el pie del santo su estigmatización. Esta imagen fue grabada por Philippe Galle en la segunda edición de su *Vita di San Francesco* (Amberes, 1587), que contaba 20 ilustraciones (fig. 2), y por el francés Thomas de Leu en una espléndida estampa a primerísimos del siglo XVII (fig. 3).

El año de su fallecimiento (1626) Alejandro de Loarte firma para los Capuchinos de Toledo, únicamente la visión papal: el cadáver incorrupto de San Francisco, tal como fue hallado por Nicolás V. Cuadro tenebrista alumbrado por dos lámparas (fig. 4). Bajo el sayal harapiento, aparece el pie con la llaga venerada por el Papa. Como siempre, fiel ilustrador de los encargos monacales, Zurbarán interpreta este milagro con más gravedad y sosiego. Existen, como veremos, numerosas versiones de este curioso tema repetido por el obrador.

El santo muerto no viste aquí el hábito de los Capuchinos, sino el de la Orden de los Frailes Menores Observantes. Está formado por una amplia túnica sujeta a la cintura por un cordón de color natural con cuatro nudos, que aluden a los votos de los monjes. Sobre ella lleva puesta una capucha con una esclavina redondeada. En los siglos pasados hubo una cierta variedad en las telas que podían ser de sayal u otras telas y de varias tonalidades que iban desde el castaño oscuro hasta el grisáceo, pasando por los tonos pardos. Aquí el color es castaño claro tirando a grisáceo. Lógicamente, los pintores vestían al santo del mismo hábito de sus comitentes.

En el lienzo del museo de Barcelona, San Francisco aparece más cercano al espectador que en las otras versiones, probablemente posteriores. En el fondo muy oscuro casi no se distingue el nicho donde se encuentra el cuerpo. El pie derecho tan aparente en el cuadro de Loarte, apenas aparece debajo del sayal, recordando el episodio contado por Fray Marcos de Lisboa sobre la veneración de los estigmas por el Papa. El cuadro está fuertemente iluminado a la izquierda, dejando la mitad derecha en la sombra y recortando geométricamente los pliegues como una talla de madera policromada. La expresión del rostro con los ojos alzados al cielo recuerda que los tenía "abiertos como de persona viva".

Considerado hasta su restauración como una creación del obrador de Zurbarán, el lienzo de Barcelona se presenta como una versión autógrafa con pequeñas variantes, anterior a las del museo de Lyon o de Boston. Como la mayoría de los autores fechamos la obra hacia 1634-1640.

Fig. 3: Thomas de Leu, *El Papa Nicolás V descubriendo la estigmatización de San Francisco de Asís*, ca 1600-1605.

Fig. 4: Alejandro Loarte, *San Francisco difunto*, 1626, Toledo, Capuchinas.

99. SAN FRANCISCO DE ASÍS SEGÚN LA VISIÓN DEL PAPA NICOLÁS V

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 209 x 110 cm
Lyon, Musée des Beaux Arts (Inv. A-115)
Traspasado de tela a tela y restaurado en 1936; limpiado en 1992

PROCEDENCIA: Lyon, Convento Sainte Elisabeth, llamado de las "Colinettes", antes de 1789; comprado por J. A. Morand, ca 1791; comprado por el pintor Jean-Jacques de Boissieu, ca 1794; comprado por la ciudad de Lyon en 1806 como Ribera (1.200 FF).

Se trata aquí de una de las imágenes más asombrosas nacidas del pincel de Zurbarán, la más depurada y más bella versión de este tema, cuya iconografía hemos detallado en la réplica autógrafa del MNAC. (véase cat. n° 98). El *San Francisco* del museo de Lyon aparece como uno de los mayores aciertos del arte del extremeño. Sin ningún detalle anecdótico, conmueve por la propia sencillez de la figura y su sobrecogeda expresión mística.

El Santo de Asís aparece en este cuadro de pie en una hornacina sin que se vean las antorchas, que al iluminar la cripta, reflejan la sombra del cadáver momificado en su nicho sobre la parte derecha del lienzo. Aparece esta pintura como un claro precedente de la imagen tallada y policromada por Pedro de Mena en 1663 (Toledo, tesoro de la catedral) cuyas réplicas son innumerables (fig. 1). Existe una representación anterior del Santo momificado esculpida hacia 1620 por Gregorio Fernández (fig. 2), pero el *San Francisco muerto* de Mena y sus múltiples seguidores se aparentan más a los lienzos del pintor extremeño que a la del escultor gallego-vallisoletano.

Llama poderosamente la atención la curiosa historia del lienzo de Lyon y su éxito a principios del siglo XIX. Se trata del único cuadro de Zurbarán conservado en Francia antes de dicho siglo. No sabemos en que fecha y como pudo entrar el cuadro en el convento de las monjas "Colinettes" de Lyon, de la Tercera Orden Regular franciscana. Algunos atribuyen la fundación de dicha orden a Santa Isabel de Hungría en 1228 y por esta razón se llamaron las religiosas Elisabetinas en el centro y norte de Europa. El convento de Lyon fue fundado en 1665 por los marqueses de Coligny, de allí su apodo de "Colinettes". En el catálogo de la exposición *Zurbarán* de 1987-1988, Jeannine Baticle supusó que el *San Francisco* fue donado a las terciarias franciscanas de Santa Isabel por la reina viuda Mariana de Austria mediante su prima e hijastra la reina de Francia María Teresa. En cualquier caso, a finales del siglo XVIII esta obra tan austera asustaba a las monjas y estaba escondida en el desván del convento. Allí lo descubrió el arquitecto Jean-Antoine Morand cuya hermana Madeleine Barbe Morand era franciscana en el propio convento. Ternois publicó en 1975 esta referencia manuscrita de François Artaud, primer conservador del museo de Lyon: "Aux Colinettes, tableau de Caravage ou plutôt de l'Espagnolet: le Saint François qui est au musée de Lyon. Les religieuses l'avaient fait disparaître comme objet effrayant. M. Morand le retrouva dans les greniers. Son chien y aboya contre. M. de Boissieu l'acheta pendant la Révolution" [Bibliothèque de l'Académie de Lyon, ms 104, fol. 212]. El pintor Jean-Jacques de Boissieu (1736-1817) recibió en enero de 1794, la autorización de visitar las obras de arte de los conventos, depositadas por el Estado que podían servir para el futuro Museum de la Republique [Archivo de Boissieu citado en la tésis inédita de Marie-Félicie Pérez sobre dicho artista, Lyon, 1982, 5 vols., doc. n° 34.2, p. 1462]. Es muy probable que Boissieu comprara en estas fechas el *San Francisco* atribuido entonces a Ribera. En el catálogo del museo de 1847 la obra está correctamente atribuida a Zurbarán, quizás por el éxito que tuvieron las pinturas del extremeño en la Galerie de Louis-Philippe (1838-1848).

En 1975, Marie-Félicie Pérez propusó que el cuadro podría ser el n° 37 del catálogo del *Salon des Arts* [sic] que tuvo lugar en Lyon en 1786 ["Sans nom d'auteur. 37. S. François"]. En el *Catalogue sommaire* del museo de 1993 Valérie Lavergne-Durey parece aceptar como cierta esta suposición. Sin embargo, sabemos que las obras de arte prestadas para la exposición de 1786 soló pertenecían a "particulares ilustrados", con lo cual en esta fecha el lienzo de Zurbarán ya no estaría en el convento lo que contradice lo antes dicho. En todo caso estuvo en posesión del pintor y grabador Jean-Jacques de Boissieu quien lo dibujó (fig. 3). Este dibujo inédito al carboncillo

Fig. 1: Anónimo español, *San Francisco muerto*, ca 1670. París, Musée du Louvre.

Fig. 2: Gregorio Fernández, *San Francisco difunto*, 1620. Valladolid, Monasterio de las Descalzas Reales.

Fig. 3: J.-J. de Boissieu, *San Francisco*, dibujo carboncillo, copia de Zurbarán.

Fig. 4: J.-J. de Boissieu, *Les Pères du désert*, grabado, 1797.

de grandes dimensiones (39,8 x 24,4 cm), fue subastado en Londres (venta Christie's, 1 de julio de 1997, lote n° 202). A partir de este dibujo muy fiel del *San Francisco* de Zurbarán, Boissieu utilizó la figura del santo para la composición de su importante aguafuerte *Les Pères du désert* de 1797 (fig. 4). Pocos años más tarde, estando ya el cuadro en el museo Fleury Richard (1777-1852), se inspiró en la misma figura para pintar en 1810, *La Mort de saint Paul ermite* (Digne, Musée Municipal). Data de entonces la celebridad del cuadro copiado por Alexandre Séon (1858-1917) [venta París, Tajan, 29 de abril de 2005, lote n° 186] y por un pintor anónimo del siglo XIX [venta París, Drouot, 8 de diciembre de 1999, lote n° 31]. El lienzo sigue inspirando los pintores modernos como Pierre Buraglio [véase cat. exp. "*Avec qui ? A propos de qui ?*", Lyon, musée des Beaux-Arts, 2004, n°s 13 y 14].

La fecha de ejecución de los diversos *San Francisco muerto* de Zurbarán no es necesariamente la misma. De todos ellos el de cronología más temprana es, seguramente, el de Barcelona. Soria consideró todas las versiones pintadas entre 1640 y 1645 mientras que Guinard las creía de hacia 1659. Pensamos que se trata de un cuadro, fechable entre 1640 y 1645.

100. SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm
Madrid, Museo Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria

PROCEDENCIA: Sevilla, colección Francisco Romero Comavachuelo; Sevilla, herederos del precedente; comprado por el duque de Alba en 1957 (por intermediación del anticuario Antonio Muñoz).

Fig. 1: *Santo Domingo,* copia de Zurbarán. Barcelona, colección Viñas.

Fig. 2: *Santo Domingo,* copia de Zurbarán. Tlaxcala, Convento San Francisco.

Santo Domingo de Guzmán fue une hombre que revolucionó la Iglesia medieval con la fundación en 1217 de la primera Orden de frailes mendicantes: la Orden de Predicadores. Nació en 1170 en la población de Caleruega, hijo de Félix de Guzmán y Juana de Aza. Estudió en Palencia, se ordenó sacerdote y formó parte del cabildo de Osma como canónigo regular. Con motivo de un viaje en el sur de Francia para acompañar a su obispo, tomó contacto con el problema cátaro y se dedicó a la tarea de convertir a los herejes albigenses. Su sentido práctico le hizo entrever la necesitad de un clero regular piadoso, culto y bien preparado para la enseñanza. Decidió entonces fundar una nueva orden monástica con frailes dedicados al mismo tiempo a la oración, al estudio y al coro, así como a la predicación y que vivirían únicamente de limosnas. Santo Domingo murió en 1221 en Bolonia y fue canonizado en 1234 por el Papa Gregorio IX.

Las fórmulas iconográficas empleadas para representar a este santo fundador de los dominicos son poco variadas [ver vat. exposición *Santo Domingo de Guzmán. Palabra e imagen*, Burgos, Monasterio de San Juan, septiembre-octubre de 2001] y responden a unos tipos definidos en el siglo XVI. Suele aparecer representado como un hombre de edad viril, algo ascético, con barba corta, llevando túnica y escapulario de blanca lana, una capa negra con esclavina y capucha del mismo color, que se superpone a la blanca. Sus atributos personales son el lirio de su pureza y un perro con pelaje a manchas de los mismos colores del hábito, llevando una tea encendida en la boca. Dicho animal recuerda la visión que tuvo su madre, la Beata Juana de Aza, cuando esperaba al futuro santo: soñó que nacería de ella un can blanco y negro con una antorcha que alumbraría el mundo. Al mismo tiempo el animal alude a todos los frailes dominicos, guardianes del Señor: *Domini canis*.

Existen tres versiones conocidas de este mismo modelo. Estas repeticiones son muy frecuentes en la producción artística de Zurbarán y de su obrador. El *Santo Domingo de Guzmán* de menor tamaño conservado en el Palacio de Liria, que examinamos ahora, es indudablemente el de mejor calidad. Es un cuadro primoroso, como pintado para ser admirado desde cerca. El Santo aparece de pie con unas finas manos juntas y vueltas hacia abajo. La luz viene de arriba y resbala sobre la parte izquierda del bello rostro, de las mangas y de las manos, iluminando el hábito blanco y rozando ligeramente las azucenas del jarrón. El rostro, muy suave, de barba corta y rubia está levemente ladeado hacia la derecha con los ojos de expresión arrobada puestos en el cielo. La disposición del manto negro dominico oculta la parte delantera del marfileño escapulario así que soló se ve la parte bajera del hábito, el borde de las mangas y la capucha interior, creando así tres zonas separadas horizontalmente por campos negros y disminuyendo hacia arriba en superficie e importancia. El enorme perro simbólico, casí heráldico, descansa a la derecha del santo, con la antorcha entre los dientes sin que se pueda ver su extremidad ardiendo. Este curioso animal lleva en el collar la cruz dominica, y por supuesto se trata aquí de un perro sobrenatural aludiendo a la visión de su madre.

Hay en esta versión pequeña, detalles de gran delicadeza como la leve sombra del broche sobre el rojo corte del libro que lleva bajo el brazo izquierdo o el tratamiento de las azucenas erguidas en un elaborado jarrón barroco de metal. Es un cuadro tenebrista que pertenece al primer periodo sevillano de Zurbarán. Sin embargo, el cuadro ha sufrido de un rentelado antiguo que aplastó la cabeza del santo. El perro parece de dibujo un poco flojo quizás debido a cierta colaboración de un asistente.

Dos cuadros zurbaranescos de escasa calidad repiten esta misma formula iconográfica, pero Santo Domingo aparece sin el perro y con la cabeza descubierta sobre un fondo de paisaje (figs. 1 y 2).

101. CRISTO CRUCIFICADO EXPIRANTE

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 267 x 189 cm
Restos de la firma abajo a la derecha: *Franco d*
Nueva York, colección privada
Restaurado en 1994

PROCEDENCIA: Lima, Orden de los Jesuitas, ca. 1870; comprado en Cuzco (Perú) antes de 1930; Lima, colección Lavalle; Lima, depositado en el Museo del Arte, 1970; Nueva York, Rosenthal & Rosenthal; Londres, venta Sotheby's, 11 de diciembre de 1985, n° 91, repr. (no vendido); Nueva York, venta Christie's, 18 de mayo de 1994, n° 62 (no vendido); colección privada desde 1994.

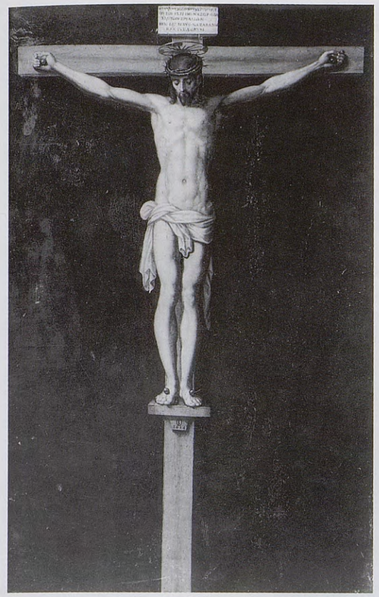


Fig. 1: Francisco Pacheco, *Cristo crucificado*, 1615. Madrid, colección particular.

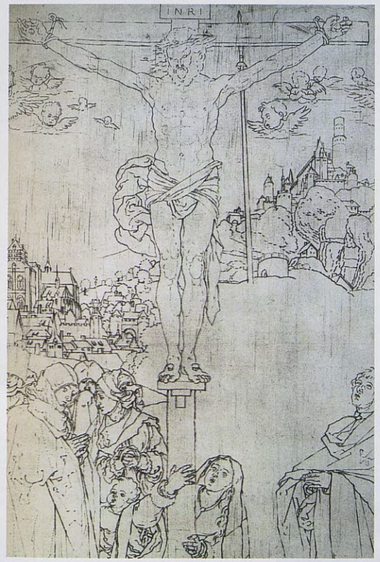


Fig. 2: Durero, *Cristo crucificado*, ca 1525. Londres, The British Museum.

El primer cuadro conocido firmado de Zurbarán es precisamente el *Cristo crucificado* del museo de Chicago (cat. n° 7), sin lugar a dudas el más impresionante de los que pintara el artista y su taller a lo largo de toda su carrera. Desgraciadamente, la escasez de *Crucifixiones* del maestro fechadas o documentadas, dificulta singularmente la tarea a la hora de establecer una cronología exacta. Pocos *Cristos en la cruz*, que se atribuyen al pintor, aparecen con los pies cruzados pero clavados al madero con los dos clavos (cat. n° 22 y n° 245), el cuerpo retorcido y el rostro desfigurado por los sufrimientos padecidos. Estas formas, ya arcaizantes, podrían inspirarse o recordar las imágenes procesionales manieristas difundidas copiosamente en la Sevilla de fines del siglo XVI, como el célebre *Cristo de la expiración*, obra realizada por Marcos Cabrera en 1575.

En fechas un poco más tardías, ca 1630-1635, aparece en la obra de Zurbarán una serie de *Cristos crucificados expirantes*, cuyo prototipo debe ser el hermoso cuadro firmado que estudiamos ahora. La iconografía corresponde al momento previo a la muerte de Cristo, es decir al de la inspiración que precede a la exhaltación del último suspiro, cuando Jesús con los labios entreabiertos, lanza sus trágicas palabras a su Padre. Los modelos pintados por Pacheco fijaron durante mucho tiempo la otodoxia del tema en la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII. Estos *Cristos* de "cuatro clavos" con los piernas derechas y paralelas, apoyadas en el subpedáneo, corresponden a la postura pregonada por el pintor teórico, conforme a los criterios de decencia tan importantes para él (fig. 1). La relación entre los *Crucificados* tal y como los representa Francisco Pacheco y una estampa realizada por Durero ca 1523 (fig. 2) ha sido puesta en evidencia por Navarrete [Navarrete 1995, pp. 7-10].

Este *Cristo crucificado,* actualmente en una colección particular americana, fue descubierto en 1967 por el marqués de Lozoya en la colección Lavalle de Lima, procedente al parecer de las casas jesuitas del Perú, sin que se conozca su paradero más antiguo. El gran cuadro fue expuesto en 1970 provisionalemente en el Museo de Arte de Lima y publicado en estas fechas por Stastny, quedándose en el mercado de arte hasta que entró en 1994 en la colección donde todavía se conserva.

El *Cristo expirante* tiene la cabeza reclinada sobre el hombro izquierdo y la mirada dirigida al cielo, con una dolorosa pero resignada expresión. Se trata de un *Crucificado* sufriente, pero consciente y sin huellas aparentes de sus trementos sufrimientos. Su anatomía, de perfecto diseño, está intacta: ni siquiera los clavos atravesados en sus manos y sus pies han dejado rastros de sangre. El dolor expresado ya no es corpóreo sino exclusivamente moral: aceptando su sacrificio, Jesús parece sumido en un diálogo interior con su Padre celestial. Sabemos que los padres teólogos del Concilio de Trento (1545-1563) puntualizaron cómo había que exteriorizar la fe y la religiosidad. Insistieron en las *Crucificaciones* con gran parquedad de sangre, para marcar su parecido con la

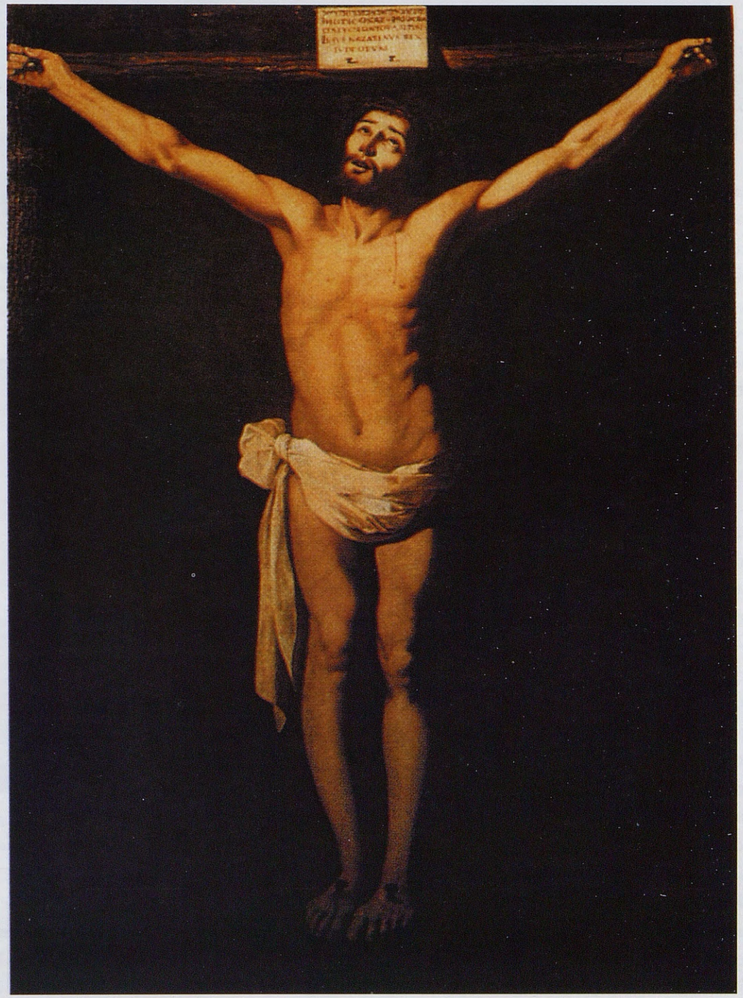
hostia en el milagro de la Consagración y recordar que en la Misa se repite el sacrificio no sangriento de Cristo [véase Delenda 2007, p. 327].

La figura desnuda de Cristo está cubierta por un "perizonium" (paño de pureza) de un blanco deslumbrante, con pliegues paralelos y pocos ángulos. En la penumbra que envuelve la escena, esta tela con su resplandor marfileño, adquiere una realidad inusitada. Comparado con los otros paños de pureza realizados por Zurbarán, siempre diferentes cuando se trata de una obra original, éste, situado en el centro geométrico de la composición, llama particularmente la atención. El fondo de la pintura es muy oscuro, pero en la parte baja se vislumbra un paisaje y la silueta de una pequeña montaña a la izquierda. Dicho fondo está algo dañado por algunas restauraciones antiguas; sin embargo el rostro de Cristo, sus manos, brazos y pies están íntegros y la delicadeza en la descripción de las carnes, así como la precisión del dibujo se pueden atribuir al mejor estilo de Zurbarán.

102. CRISTO CRUCIFICADO EXPIRANTE

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 272 x 198 cm
Motrico, iglesia parroquial

PROCEDENCIA: Sevilla, lugar desconocido; donado a la parroquia de Motrico (Guipúzcoa), por Don Andrés de Ybarburu, maestrescuela de la catedral de Sevilla entre 1688 y 1700 o por un sobrino suyo también maestrescuela y canónigo de la catedral de Sevilla.



El *Cristo crucificado* de la iglesia parroquial de Motrico (Guipúzcoa) fue descubierto, atribuido y publicado en 1906 por Tormo: "El Cristo de Motrico es de Zurbarán indiscutiblemente y uno de los dos mejores Cristos por añadidura: inferior, en verdad, al de la marquesa de Villafuerte, [actualmente en el museo de Oviedo (cat. n° 154)] pero superior a todos los otros Cristos de Zurbarán, en especial a los tres conservados en el Museo de Sevilla, todos como ese, como el de Villafuerte, de tamaño natural" [Tormo 1906, pp. 1141-1142]. En la exposición de Granada de 1953, María Luisa Caturla expuso el gran *Crucificado* de la iglesia de Motrico; también lo describe con mucha admiración: "Este Cristo de Motrico podría ser el más original de todos; es prodigioso" [ed. Granada 1953, p. 34]. En el catálogo más completo publicado en Madrid, Caturla añade: "fué donado este bellísimo cuadro por el Canónigo Ibarburu, maestrescuela de la Catedral de Sevilla, quien lo destinó a la Capellanía de su linaje en la parroquia de Motrico, de donde era nativo; habiendo quedado dicha Capellanía en la familia de los condes de Motrico" [Madrid 1953, p. 50].

Con la ayuda de Pilar Ostos Salcedo que agradecemos cordialmente, hemos intentado conocer algunos datos sobre el "Canónigo de Sevilla Ybarburu". En el archivo de la Catedral de Sevilla, aparecen tres maestrescuelas de Sevilla con el mismo apellido de Ybarburu. El primero Don Andrés de Ybarburu y Galdona, natural de Motrico, está documentado en Sevilla en 1688 y fallece en dicha ciudad en 1700. Su sobrino Don Juan Francisco Ybarburu y Galdona, natural de Sevilla, murió en dicha ciudad en 1737. Le sucede como maestrescuela en la catedral otro Don Andrés Ybarburu que falleció también en Sevilla en 1780. Al parecer sólo el primer Don Andrés de Ybarburu fue natural de Motrico y pudo ser el que regaló a la parroquia de Motrico el *Crucificado* de Zurbarán, comprado en Sevilla en fecha desconocida.

El *Cristo crucificado expirante* de la iglesia de Motrico, muy parecido al de la colección americana (cat. n° 101), presenta idéntica iconografía. Ambos lienzos pueden ser réplicas autógrafas. El de Motrico también es de un calidad excepcional. La musculatura del cuerpo es sutilísima en matices y escultórica al mismo tiempo. Se perfila sobre el fondo oscuro de una manera espectacular. El paño de pureza de un exquisito blanco no está atado exactamente como el del lienzo anterior; la relación de este blanco, tan típico de Zurbarán, con el tono marfileño del cuerpo desnudo, es muy refinada. Se nota aquí una ligera distorsión en el torso musculoso, más acentuada que en la otra versión. Por su maestría en el tratamiento de las carnes, de la tela y del madero no labrado de la cruz pensamos fechar ambos cuadros hacia 1635-1640. De este lienzo existen dos réplicas de taller muy parecidas aunque se advierten diferencias en los paños de pureza. El primero se encontraba en 1914 en la colección del Dr. M.K. Rohe en Munich; pasó a la colección Thyssen en 1956; se expone en el Monasterio de Pedralbes, en Barcelona, desde 1992, con otras obras de la colección Thyssen-Bornemisza (Lienzo, 214 x 144 cm, fig. 1). Otro óleo de gran tamaño, de muy similar composición (fig. 2) se conserva en la Iglesia de Santa María de la Asunción de Castro-Urdiales (Santander).

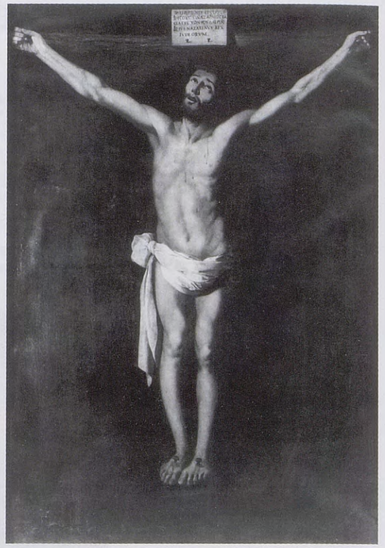


Fig. 1: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán, 214 x 149 cm. Barcelona, Monasterio de Pedralbes, Colección Thyssen-Bornemisza.

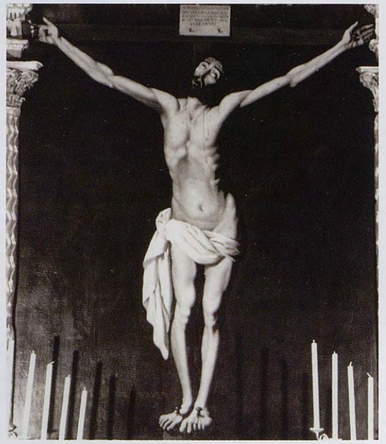


Fig. 2: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán. Castro-Urdiales (Santander), Iglesia Santa María de la Asunción.

103. CRISTO CRUCIFICADO EXPIRANTE

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 232 x 176 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. E.175.P)
Restaurado en el museo 1997 por M. Vega Toro

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de Capuchinos; Sevilla, Museo de Bellas Artes (*Desamortización*: Inv. 1840, n°s 80 et 1997).

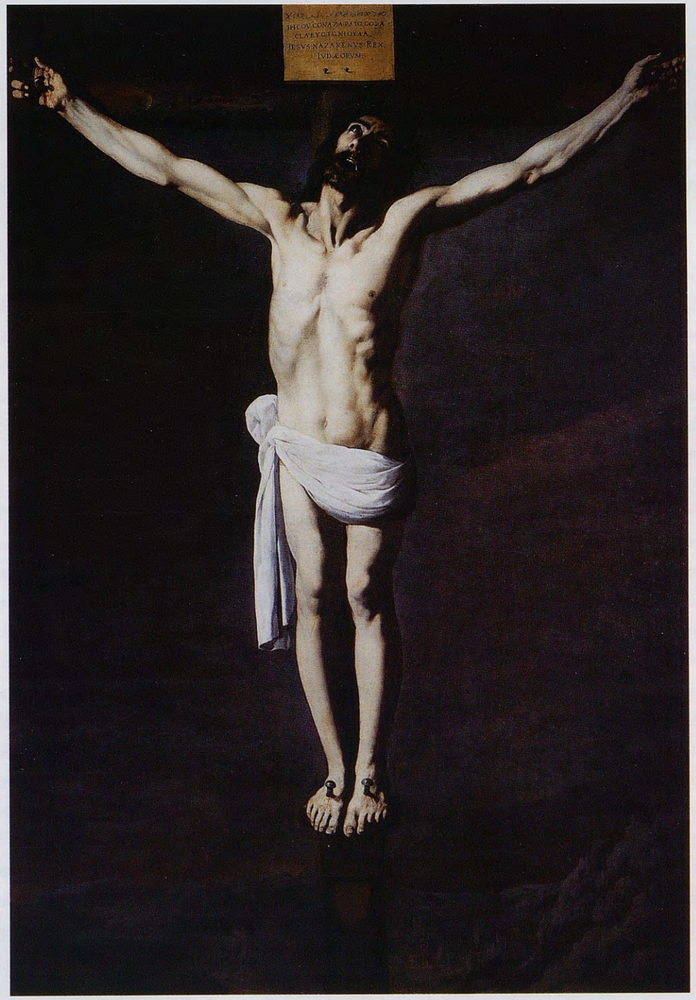


Fig. 1: *Cristo expirante*, taller de Zurbarán, 168 x 108 cm. Barcelona, MNAC.

Fig. 2: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán, ca 250 x 150 cm. Sevilla, Catedral.

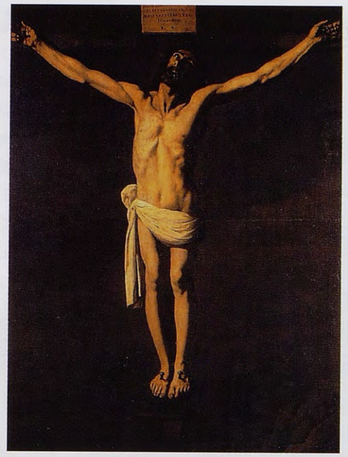


Fig. 3: *Cristo expirante*, taller de Zurbarán, 212 x 142 cm. Santa Cruz (Écija), Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor.

En 1997 la restauración de este gran *Cristo expirante*, ha permitido un mejor estudio de su técnica y de sus calidades y ha revelado la belleza del paisaje que completa su tradicional iconografía. Fue dado a conocer por los textos antiguos, que se refieren a dos lienzos de esta devoción en el Convento de los Capuchinos hispalense (véase cat. n° 86). Ambas obras ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Sevilla el 1 de enero de 1840 con motivo de la desamortización de Mendizábal. Zurbarán, cuya producción abarca un gran número de *Crucificados*, ha dado origen con éste, a numerosísimas versiones de taller de muy desigual calidad, repartidas por toda España e Hispanoamérica.

La composición de todas estas variaciones del tema repite la de este importante cuadro del museo de Sevilla. En todos ellos la figura de Cristo está captada "de sotto insu"sobre un fondo muy oscuro de tinieblas amenazadoras en el que el cuerpo desnudo y marfileño de Cristo destaca rotundamente. Jesús aparece sujeto al madero de la cruz con cuatro clavos, los pies sobre un subpedáneo y con el *titulus* redactado en hebreo, latín y griego. Está vivo todavía y en trance de expirar. Su cabeza vuelta hacia el cielo y reclinada levemente sobre su hombro izquierdo, lanza una mirada suplicante. No sabemos cual de sus últimas palabras está pronunciando: "*Elí, Elí, ¿lema sabaktani*? Que quiere decir: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mt 27, 46; Mc 16, 34), o sea el primer versículo del salmo (Sal 22, 2), o "Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen" (Lc 23, 34), o más bien Jesús lanzó un grito y dijo: "Padre a tus manos encomiendo mi espíritu" (Lc 23, 45). Tal vez la expresión de Cristo agonizante, pero resignado, corresponde mejor a esta súplica dirigida a su Padre.

En esta composición fechaba hacia 1635-1640, Zurbarán vuelve a un tipo de cuerpo esbelto de bella anatomía, pero más descarnado y en ciertas versiones más huesudo, donde aparecen claramente las costillas y los músculos. La definición anatómica y el arreglo del paño de pureza, que nunca se repite exactamente, lo acercan al gusto sevillano en la presentación de estos elementos. Al comparar esta pintura, así como sus réplicas o copias, con las versiones muy similares de la colección americana (cat. n° 101) y de la

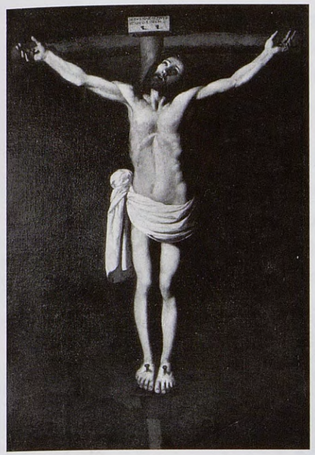


Fig. 4: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán, 175 x 125 cm. Ginebra, colección privada.

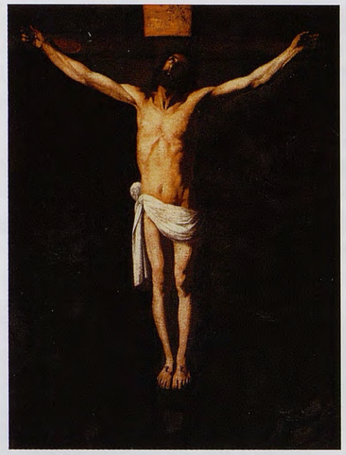


Fig. 5: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán, 100 x 75 cm. Zaragoza, Museo Camón Aznar

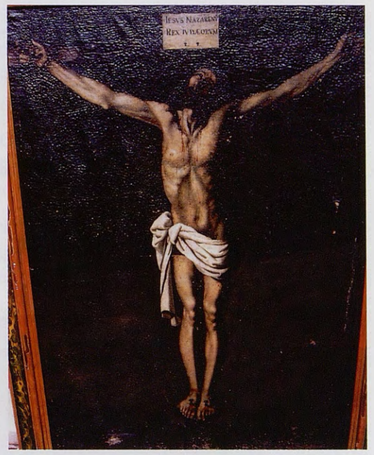


Fig. 6: *Crucificado expirante*, taller de Zurbarán, 135 x 96 cm. Sevilla, Convento de San José del Carmen de Sevilla.

iglesia de Motrico (cat. n° 102), notamos un dramatismo acentuado, no sólo en el cuerpo, sino en el rostro más alargado, más moreno, con barba más oscura y más poblada.

De los *Cristos crucificados expirantes* pintados hacia 1635-1640 por Zurbarán, esta impresionante imagen tuvo en su obra como hemos dicho, muy amplia repercusión. La presión de sus comitentes debía ser constante y esta interpretación del *Crucificado* representado vivo con expresión dolorosa tuvo un éxito enorme y fue encargada a menudo al pintor. Por esta razón, se multiplicaron les versiones de taller y se conocen varias de esta tipología, a veces de tamaño reducido para devociones privadas, a veces repitiendo esta composición grande pero casi siempre con variantes sobre todo en el paño de pureza. La más parecida al lienzo del museo de Sevilla es, sin duda, la que se conserva en el MNAC de Barcelona, réplica reducida de taller de excelente calidad (168 x 108 cm, fig. 1). De idénticas medidas que el cuadro del museo sevillano de Sevilla es la réplica de taller, que perteneció al Deán López Cepero y se conserva en la catedral hispalense. En dicho lienzo también muy parecido, llama la atención el paisaje con la vista de Jerusalén (ca 250 x 150 cm, fig. 2). Otra versión de gran tamaño inédita se encuentra en el Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor de Santa Cruz (Écija). Se halla en proceso de restauración (212 x 142 cm, fig. 3) [agradecemos a Enrique Valdivieso habernos indicado este lienzo]. Se conocen otras versiones de tamaño más reducido y también con variantes: la de la colección Picardo de Cádiz, actualmente en una colección privada de Ginebra (175 x 125 cm, fig. 4); la del museo Camón Aznar de Zaragoza (100 x 75 cm, fig. 5), bastante floja o la del Convento de San José del Carmen de Sevilla (135 x 96 cm, fig. 6) en pésimo estado. Un *Crucificado con donante* conservado en el Monasterio Nuestra Señora del Prado de Lima prueba el éxito de esta iconografía en América [Mariazza 2001, pp. 51, 58, repr.; el donante y el altar con la Virgen son añadidos posteriores].

104. VIRGEN CON EL NIÑO EN GLORIA

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 135 x 95 cm
Madrid, colección de la Casa ducal de Osuna
Restaurado en 1967-1968 en el I.C.R. de Madrid

PROCEDENCIA: Duque de Uceda, 1911; Espejo (provincia de Córdoba), duquesa de Osuna, 1930; Madrid, colección Casa ducal de Osuna.

Esta *Virgen con el Niño en la Gloria* procede de Espejo (Córdoba) y pertenece a las colecciones de la Casa de Osuna. Aunque este tema sea muy frecuente en el arte, no conocemos muchas Vírgenes con el Niño en la obra de Zurbarán antes de su último periodo. Posiblemente este bello ejemplar, destinado a un altar pequeño para la devoción privada, fue uno de los primeros que realizaría el pintor.

En una composición triangular, muy típica de Zurbarán en estos años 1635-1640, aparece la Virgen sentada con un amplio ropaje que se presenta como un trono para acoger a su Divino hijo, rey del cielo y de la tierra, que bendice al espectador con la manita derecha y con la izquierda sostiene la bola del mundo. Es un niño pequeñito rubio con el pelo rizado, su cuerpecito rollizo y desnudo se apoya con confianza y naturalidad en el regazo materno. María viste los típicos colores marianos: jacinto en la túnica y azul en el manto. Lleva en torno a su cuello una muselina blanca que forma juego con el paño blanco que envuelve al Niño Jesús y que la Virgen sostiene con la mano derecha. Destacan Madre e Hijo sobre una gloria dorada donde aparecen varias parejas de querubines. La aureola circular de rayos y angelitos resulta algo floja y convencional, pero rodea la cabeza de la Virgen que es una de las más hermosas del maestro.

A pesar de este pequeño fallo, se trata de una obra autógrafa y muy luminosa, con encantadores detalles como el grupito de angelillos que asoman levantando el borde del claro vestido rosado, en bello contraste con la oscuridad azul del manto.

105. CARNERO CON LAS PATAS ATADAS

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm
Al dorso sellos de lacre con el escudo de Fernando VII: *FERDINANDUS REX VII*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 7293)

PROCEDENCIA: Madrid, Colección Real (?); Madrid, Subasta Durán, 24 de febrero de 1986, n° 200, lote 47; adquirido por el Prado (24.000.000 pesetas).

El carnero con las patas atadas parece ser uno de los temas predilectos de Zurbarán, y corresponde a la famosa mención que Palomino hace del aficionado sevillano que poseía un borreguillo enormemente estimado, pintado por el pintor [Palomino [1724] 1988, p. 275, ver. cat. n°39]. Este pequeño lienzo de un carnerito adquirido en 1986 por el Prado, es sin duda la versión más refinada y delicada de todas las conocidas. Dada a conocer en 1950 por Angulo, se solía fechar entre 1630 y 1635. Sin embargo cuando pasó a formar parte de las colecciones del Prado se estudió más detenidamente la pintura y Alfonso Pérez Sánchez con mucha razón retrasó su realización cinco años, haciéndola coincidir con la etapa de plena madurez y de mayor maestría del pintor de Fuente de Cantos.

El cuadro lleva al dorso unos sellos de lacre en los que se lee: *FERDINANDUS REX VII*, con una llave y un trébol por lo que se ha supuesto verosímilmente que fue un regalo del rey mencionado a un antepasado de los marqueses del Socorro. Se trata en este caso de un maravilloso merino de la variedad armada, de una edad comprendida entre ocho y doce meses [Aparicio/Pizarro 1998, p. 162]. Está ejecutado con particular esmero de un modo extraordinariamente naturalista. Llama la atención la minuciosidad con que Zurbarán ha pintado los bucles de espesa lana que destacan sobre el fondo oscuro y neutro, manteniendo una gran simplicidad de composición y una gama de color reducida, como en los anteriores carneros de mayor tamaño.

La factura es todavía más "impresionista" que la de las versiones pintadas y fechadas en 1631 y 1632 (cat. n°s 39 y 55), con unas pinceladas inconexas que muestran la textura del vellocino de un modo totalmente verosímil. Las sombras moldean el bulto y dan una sensación convincente de volumen. Las patas, en particular, son de un realismo insuperable. Van aquí atadas con las manos cubriendo las patas traseras y no de la forma contraria como en los precedentes carneros de Zurbarán. La tonalidad general del cuadro también es más cálida que la de los otros del mismo asunto. El animalito yace sobre una piedra de tono verdoso; sus cuernos de dureza áspera son amarillentos; la lana, marfileña, cálida, cremosa; el sombreado castaño; el hocico, rosado y las pestañas delicadísimas. La cabeza está interpretada con tierna comprensión. Sólo un pintor de primer orden pudo realizar esta obra maestra de una portentosa capacidad evocadora, una prueba más de la importancia de Zurbarán como pintor animalista.

Como hemos dicho, no creemos que en el caso de estos carneros, con sus cuernos bien presentes, se pueda tratar del Cordero de Dios del Evangelio: parecen simplemente estudios del natural, poco compatibles con la simbología cristiana. No parecen tener un significado devocional particular y seran más bien simples modelos tomados del natural, quizás para ser utilizados posteriormente en composiciones como la *Adoración de los Pastores* (cat. n° 122) Una curiosa anécdota prueba la maestría del pintor extremeño para representar a estos corderitos o carneritos que siguen teniendo un éxito indudable entre el público moderno [se pudo observar en la reciente exposición París-Londres 2008-09]. Cuenta esta anécdota el viajero inglés Joseph Townsend cuando publicó su viaje a España en 1792: "Uno se tropieza con obras de estos grandes maestros (Velázquez, Zurbarán, Murillo) (...) no sólo en las iglesias, sino en las casas de las personas más notables. Entre éstos, visité las colecciones del Marqués de Moscoso, la de D. Pedro de Castro y la de D. Donato de Arenzana. En manos de este último se encuentra, quizás, la representación más perfecta que se haya pintado jamás en lienzo: es un cordero pintado por Zurbarán que impresionó tanto a Velázquez que se tomó el trabajo de copiarlo. Éste he visto que está en posesión de D. Fr. De Bruna, pero cuando he visto el original, la copia, con todo lo que yo lo había admirado antes, me empezó a gustar menos" [Aterido 2000, II, p. 655]. En una época donde Zurbarán no era reconocido como lo fue después de la Guerra de la Independencia, este testimonio prueba por una parte como el gran Velázquez admiraba el talento de animalista de su amigo Zurbarán y por otra parte como más de 150 años después, un admirador de la obra del pintor de Felipe IV, todavía apreciaba más "un cordero pintado por Zurbarán" que su copia por Velázquez.

105 bis. CARNERO CON LAS PATAS ATADAS

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 37 x 58 cm
Madrid, colección privada

PROCEDENCIA: Madrid, colección privada.

Dada a conocer en 1981 por Matías Díaz Padrón, esta cuarta versión de *Carnero con las patas atadas,* de colección privada madrileña, es una repetición literal de la del Prado (cat. n° 105). Sus medidas son también muy próximas a la versión citada. Si se observa detenidamente, existen levísimas diferencias en el hocico algo más recogido y vertical o la forma, apenas más redonda aquí. El fondo gris verdoso difiere del tono pardo más calido de la otra versión. La alta calidad de esta obrita, finamente cuidada, resulta evidente, y se incorpora sin dificultad en las obras autógrafas de Zurbarán. Sabemos que el maestro extremeño no dudó en repetir naturalezas muertas que gustaban posiblemente a distintos clientes. Es el caso de los dos *Bodegones con cacharros* que estuvieron en la colección Cambó y que actualmente forman parte de las colecciones del Prado en Madrid y del MNAC en Barcelona (cat. n°s 215-216). Ocurre aquí lo mismo: Zurbarán utiliza para dos cuadros originales el mismo exquisito modelo de carnerito con las patas atadas. En ambas obras, la maestría del pintor, su portentosa capacidad para captar la calidad táctil de las texturas -en estos casos la lana que recubre la piel de los animales- asombra. La mágica luz que envuelve el carnero, resalta su figura y destaca su peculiar volumetría.

Como escribió Guinard, en Zurbarán es vano el conceder "demasiada importancia a la separación de los temas sagrados y profanos" [1960, ed. 1967, p. 222]. A pesar de su apariencia claramente naturalista, de la presencia de los cuernos que no nos parecen pertenecer al Cordero de Dios, se ha considerado frecuentemente que estos carneritos vivos tenían una significación devocional como representación del *Agnus Dei* evángelico. Por estar despojado de símbolos cristianos Guinard cataloga estos carneros como "animales y naturalezas muertas" [*op. cit.*, pp. 394, 492], opinión que compartimos ya que Zurbarán añade atributos inequívocos cuando representa precisamente al *Agnus Dei* (véase cat. n^{os}107, 149).

106. CARNERO CON LAS PATAS ATADAS

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 36 x 51 cm
Restos de monograma
Madrid, colección privada
Restaurado en Madrid en 2005 por Rafael Romero

PROCEDENCIA: Madrid, venta Ansorena, 1 de julio de 1996, n° 33 (3.600.000 pesetas); Madrid, colección privada.

Esta quinta versión inédita de un *Carnero con las patas atadas* fue comprada en subasta en Ansorena Madrid en 1996 por su actual proprietario con un certificado del Instituto Amatller de Arte Hispánico, realizado por José Gudiol en 1980. Vimos el cuadro en 2004, cubierto de un espezo barniz amarillento que impedía juzgar la calidad del lienzo, cuyo estado de conservación no parecía muy bueno. La cuidadosa restauración llevada a cabo en 2005 por Rafael Romero permite ahora considerar que se trata de una obra aútografa de Zurbarán, aunque con muchas pérdidas de veladuras ocasionadas por antiguas limpiezas demasiado agresivas. Afortunadamente, el estado de los fondos era bueno así como la repisa donde se mantiene atado el carnero. La preparación de color ocre parduzco es la empleada en la Sevilla del siglo XVII habitualmente. Sobre esta primera capa se detecta otra, de color gris y en otra de las muestras el estudio analítico ha mostra otra capa de un color rojo terroso. Para Rafael Romero esta superposición de capas de preparación "deben de corresponder, necesariamente, a una composición anterior realizada por el artista, aunque también pueden indicar que nos encontramos ante un fragmento de una obra mayor en que los elementos se van superponiendos". En su estudio de la restauración y análisis de la obra, Romero pudo detectar a la derecha de las pezuñas los restos de lo que pudo ser un monograma.

Las veladuras perdidas del carnerito "pudieron ser reconstruidas por la existencia de restos en diversas zonas" [agradecemos a Rafael Romero estas informaciones]. La composición, ahora bien visible, muestra una pincelada suelta, estructurada en una única capa pictórica, como es habitual en la técnica de Zurbarán. Partiendo de una forma tipológica, muy lograda y que al parecer tuvo mucho éxito, el maestro extremeño supo crear en cada lienzo una obra original. No son meras réplicas de un modelo inicial, sino nuevas creaciones de una misma idea. Como en las otras versiones, el carnero inmovilizado, esperando con resignación su sacrificio surge sobre un fondo oscuro, con su cuerpo forzado por la atadura de sus patas y la cabeza finamente modelada con toques de luz.

El sentido religioso de esta obra no es evidente, como hemos dicho, al no ser que sea una alusión, no al Cordero de Dios, sino al carnero sacrificado por Abraham por reemplazar a Isaac por orden divina.

107. AGNUS DEI

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 35,56 x 52,07 cm
Inscripción en el tablero: *TANQUAM AGNUS*
San Diego, San Diego Museum of Art (Inv. 1947: 036)

PROCEDENCIA: Colección Alphonse Oudry (2ª venta, 19-20 de abril de 1869, n° 129); Edimburgo, colección Arthur Kay; Londres, venta Christie's, 22 de marzo de 1929, n° 123 (no vendido); Londres, venta Christie's, 8-9 de abril de 1943, lote n° 156; Nueva York, Jacob M. Heimann; San Diego, colección Anne R. y Amy Putnam; regalado en 1947 por las señoras Anne y Amy Putnam al museo de San Diego.

Fig. 1: Anton Wierix, *Typus Dulcissimi nominis Iesv*, grabado.

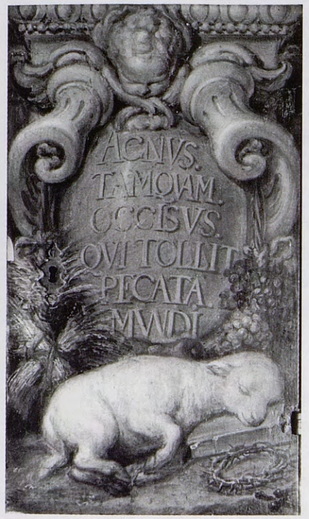


Fig. 2: Claudio Coello, *Puerta del Sagrario*, retablo del Crucero. Madrid, iglesia de las Benedictinas de San Plácido.

Se conocen cinco versiones aútografas de *Carneritos con las patas atadas*. Abandonado sobre un tablero parece la víctima adecuada para el sacrificio. Encarna la pureza y se ha identificado a menudo con el *Agnus Dei*. Emblema de dulzura, de inocencia y de obediencia, el corderito con las patas atadas, víctima del sacrificio, se repite como símbolo constante en todas las religiones mediterráneas antiguas: por su nacimiento durante la primavera encarna el triunfo de la renovación y la victoria de la vida sobre la muerte. La efusión de la sangre redentora de Cristo sobre la cruz recuerda la sangre salvadora del cordero sacrificado con la que los judíos untaban el dintel de su puerta para alejar la venganza de Yahvé, en la noche de la última Pascua en Egipto. En sus epístolas, San Pedro (Pe 1, 18-19) y San Pablo (1 Cor 5, 7) afirman que la muerte de Jesús concluye perfectamente el sacrificio pascual. Hablando del Hijo de Dios como de un cordero pascual, el cristianismo le relaciona también con las profecías misteriosas de Isaias (Is 53, 7) que anuncia un mesías sufriendo, representado por el sacrificio del cordero y de Jeremias: "Yo era como un cordero manso llevado al matadero; no sabía lo que tramaban contra mí".

Si el sentido sacro no es evidente en las versiones de los *Carneros con las patas atadas*, en el caso del ejemplo que se conserva en San Diego, Zurbarán representa efectivamente un cordero, y no un carnero como en los lienzos anteriores, y lo pinta con los propios atributos del *Agnus Dei*: una ligera aureola brillante sobre la cabecita y la inscripción *Tamquam agnus* (Je 11, 19 o Is 53, 7), que hacen indudable la alusión al cordero místico. Este corderillo "a lo divino", está pintado con gran delicadeza y mucha soltura. La presentación del animal con la cabeza inclinada y las patas atadas, reposando sobre una superficie plana que evoca un altar, está a medio camino entre la naturaleza muerta y la pintura de devoción. El animal no está muerto sino vivo, con dulcísima expresión, como el cordero dispuesto al sacrificio. Es evidente que ha sido elevado al rango de *Agnus Dei*, el "Cordero de Dios que quita el pecado del mundo" (Jn 1, 29). Su significación eucarística es obvia, la atmósfera de paz creada aquí por Zurbarán se encuentra en los textos contemporáneos, como Calderón de la Barca en su auto sacramental *El Cordero de Isaís* o el bello poema *Al Sacramento* de Alonso de Lesdema publicado en Lisboa en 1605 [véase Serrão 1991, p. 80]:

"El Innocente Cordero
Hijo de la blanca oveja..."
"Comed alma, pues el Rey
para que maten Cordero,
porque el pueblo no perezca.
Muera el Cordero, muera,
Pues muerto, nos da vida, y nos sustenta"

Estos textos místicos se proponían despertar en la piedad cristana la devoción a los nombres, o títulos, que se atribuyen al Mesías en la Biblia. Una de las más admiradas obras de Fray Luis de León es el hermoso tratado *De los nombres de Christo en dos libros*. En la edición póstuma de 1595 aparece el nombre de *Cordero* que quiere decir "mansedumbre de condición, inocencia y pureza de vida y satisfacción de sacrificio" [ed. Salamanca 1595, fols. 249-250]. La intención de Fray Luis aparece del mismo modo en un grabado

de Anton Wierix, *Typus Dulcissimi nominis Iesv* (fig. 1), con más de sesenta títulos que se atribuyen al nombre de Jesús y entre ellos un cordero, *agnus immaculatum*. El texto al pie del grabado está dirigido al "espectador católico" para que se incline delante de los nombres de Jesucristo, porque "Él sólo nos puede salvar". Se insiste más todavia en la devoción del cristiano hacia el Cordero de Dios en otro grabado de Hieronymus Wierix cuyo texto está sacado de la profecía y de Isaías: "*Tamquam ovis ad occisionem*", "Como oveja fue llevado al matadero" (Is 53, 7). Algunos años más tarde encontramos un *Agnus Dei* (cordero y no carnero) en una puertecilla de Sagrario (fig. 2) pintada por Claudio Coello para las Benedictinas de San Plácido en Madrid cuyo texto "*Agnus/ Tamqvam/occisvs/Qui tollit pecata mundi*" reune las profecias de Isaías y las de San Juan Bautista, mostrando un corderito igualmente ofrecido al sacrificio para la Salvación de los pecadores.

Fig. 3: *Agnus Dei*. Madrid, colección privada.

En el mundo español de la Reforma católica postridentina, la presencia de las cosas naturales impregnadas de valores táctiles se hace sentir particularmente en el arte de la pintura que admite con mucho natural lo cotidiano hasta en los cuadros de historia. No obstante, en la naturaleza muerta española, nadie logró como Francisco de Zurbarán aunar materia y espíritu, descripción y emoción, saliendo de sus pinceles los testimonios más hermosos y representativos del carácter simbólico que constituyen la esencia de la pintura barroca española: "representar lo espiritual a través de lo cotidiano" [Antonio 2000, p. 271]. El *Agnus Dei* de San Diego tuvo un éxito indudable en su tiempo si juzgamos las versiones autógrafas o las copias de este tema. A pesar de la secularización de nuestros tiempos, los corderos de Zurbarán siguen sobrecogiendo al espectador, gracias a la unión, tan peculiar y perfectamente lograda por el pintor extremeño entre arte, religión y poesia. Esta obra es uno de los numerosos ejemplos de temas creados por él, que sin duda coincidían perfectamente con la religiosidad de sus contemporáneos. Además de inspirar a sus seguidores, como Josefa de Obidos, el motivo del Cordero de Dios se encuentra evidentemente en los cuadros que representan a San Juan Bautista (cat. n°s 128, 220) o en composiciones religiosas más complejas, como la *Adoración de los Pastores* del museo de Grenoble (cat. n° 122).

En las notas de María Luisa Caturla existe una mención de una copia del cuadro de San Diego que la destacada zurbaranista consideraba como aútografa [Madrid, venta Sotheby's, 27 de febrero de 1985, n° 5]. Sin embargo el pésimo estado de conservación de la obra no parece suficiente motivo para explicar la diferencia de calidad con las obras autógrafos conservadas de este tipo (fig. 3).

108. SAN FERNANDO

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 129 x 61 cm
San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 5158)

PROCEDENCIA: Sevilla, Monasterio de San José (*Merced Descalza*) ?; Sevilla, Alcázar, 1810, sala 5, n° 231 (?); París, colección mariscal Soult, 1810-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 39 (*Saint militaire espagnol*, 705 FF.); Petrogrado, colección Panina; ingresó en el museo del Ermitage en 1922, entregado por el FEM (fondo del Estado).

San Fernando III de Castilla y León (1198?- 1252) es una de las figuras históricas más importantes de España. Hijo de Alfonso IX de León, primo del rey San Luis de Francia, y como éste, terciario franciscano, su actividad fue dirigida a la lucha contra los moros, continuando la Reconquista, a la que dedicó veintiséis años aproximadamente. Fernando III unió definitavamente las coronas de Castilla y León. Reconquistó casi toda Andalucía y Murcia. Los asedios de Córdoba, Jaén y Sevilla y el asalto de otras muchas plazas menores tuvieron grandeza épica. Convirtió la mezquita de Sevilla en templo cristiano y protegió a las nacientes órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos, así como a los mercedarios. Hombre de su tiempo, sintió profundamente el ideal caballeresco, síntesis medieval de virtudes cristianas y de virtudes civiles. Como gobernante fue a la vez severo y benigno, enérgico y humilde, audaz y paciente, gentil en gracias cortesanas y puro de corazón. Encarnó con su primo San Luis IX de Francia, el dechado caballeresco de su época.

Fig. 1: *Capitán,* óleo sobre lienzo, 125 x 63 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

Aunque Fernando III sólo fue beatificado en 1655 por el Papa Alejandro VII y canonizado en 1671 por el Breve del Papa Clemente X, publicado el 4 de febrero, en la mentalidad piadosa del pueblo sevillano desde muchos años antes se había "canonizado" al santo rey liberador de Sevilla y se había incluido en los programas decorativos de sus iglesias y conventos. "Desde 1630, las gestiones ante Roma para elevar a San Fernando se intensificaron. El Padre Juan de Pineda había publicado en 1627, su famoso *Memorial de la excelente santidad y heroycas virtudes del Señor Rey San Fernando...*, y andaba en 1630 ocupado con los menesteres de la causa. El 23 de septiembre de 1630, celebráronse solemnes fiestas para conmemorar la elevación final del Rótulo para las últimas pruebas de santidad del Rey Fernando III. En 1634, la noticia de una posible y rápida canonización se extendió por la ciudad..." [Fernández López 1991, ed. 2002, p. 31]. No es extraño entonces que las figuras de San Fernando se multipliquen en estas fechas. El aspecto heroíco y militar como "miles christianus" fue el que se escogió. Sin embargo en la típica iconografía hispalense, usada desde estos años 1630, no aparece como un rey medieval sino ataviado con media armadura y traje de la época de Felipe III en la postura clásica del retrato real. Así lo representó Zurbarán para los mercedarios calzados en 1629 (véase cat n° 19). Del mismo modo lo muestra, en posición invertida para este cuadro que podría proceder verosímilmente del desaparecido retablo mayor de la Iglesia de San José del Convento de la Merced Descalza de Sevilla, formando pareja con la *Santa Águeda* (cat n° 109) de Montpellier [véase Kagané 1989, pp. 23-26]. En otro cuadro de la serie de la Merced Calzada aparece también ataviado del mismo modo el rey santo en el cuadro de *San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (Sevilla, Catedral, capilla de San Pedro, véase fig. 2 cat. n° 18). Ambos lienzos de la serie de la vida del fundador de la Merced mostraban la voluntad por parte de los mercedarios de crear esta imagen devocional, justificando la fundación del Convento Casa Grande de la Merced en Sevilla por el propio San Fernando.

En la venta Soult de 1852 estaba atribuido a Zurbarán como un "santo militar español" y en la colección de la condesa Panina conservó este título y esta atribución. La descripción muy precisa del catálogo de la venta Soult no permite equívocos: se trata con absoluta seguridad de este cuadro que estudiamos ahora. Entretanto se produjeron errores y el *San Fernando* Soult se confundió con otro lienzo muy parecido, *Un capitán,* que se conserva también en el Ermitage (fig. 1). López Rey identificó el santo y devolvió la autoría del lienzo a Zurbarán de la colección Soult que se hallaba entonces, en 1959, en las reservas del museo del Ermitage como *Retrato de hombre* entre los pintores anónimos españoles del siglo XVII. Posteriormente,

Ludmila Kagané estudiando la procedencia de la obra averiguó que formaba pareja con la *Santa Águeda* del museo Fabre de Montpellier, no solamente por su historia, sino por las afinidades estilísticas de las dos pinturas, su idéntico formato de medio punto y sus mismas medidas. Los santos se encuentran ladeados frente a frente y ambos tienen un manto rojo anudado al hombro [Kagané 2005, p. 388].

El origen común de estos cuadros podría ser efectivamente la Merced Descalza como supone Kagané, pero desgraciadamente esto es solamente una suposición, sabiendo que Zurbarán pintó numerosos cuadros para el Convento San José de la rama reformada de los mercedarios. Como en el cuadro de la *Rendición de Sevilla*, el santo rey viste una armadura a la usanza del reinado de Felipe III con ancha banda roja cruzada en el pecho. De la misma época son los calzones acuchillados que dejan descubiertas gran parte de las piernas del monarca, calzadas con botas de cuero fino sujetadas con ligas. Lleva bastón de mando y espada, pequeño cuello alechugado y está tocado con plumas blancas. El rostro es el de un hombre joven, con pelo negro, barba y bigote, pintado del natural. Tiene una expresión viva e inteligente.

109. SANTA ÁGUEDA

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 129 x 61 cm
Montpellier, Musée Fabre (Inv. n° 171)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Calzada (?); Sevilla, Alcázar, sala 7, n° 232, 1810; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 22 de mayo de 1852, n° 34, comprado 1540 FF para el museo Fabre de Montpellier, con los fondos de la renta Collot.

La *Santa Águeda* del museo de Montpellier es una de las más bellas representaciones de santas de las muchas que Zurbarán y sus seguidores realizaron en el siglo XVII. No es segura su procedencia aunque Jeannine Baticle haya sugerido su antigua pertenencia al Convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual sede del Museo de Bellas Artes de esta cuidad [Baticle 1988, pp. 136-137]. En cambio Ludmilla Kagané piensa de modo bastante convincente, que la *Santa Águeda* forma pareja con el *San Fernando* del Ermitage de San Petersburgo (véase cat n° 108) –de igual forma y dimensiones- y supone que ambos lienzos formaron parte del retablo mayor de la Iglesia de San José del Convento de la Merced Descalza de Sevilla [Kagané 1989, pp. 23-26].

Santa Águeda, la virgen mártir siciliana, es una de las siete santas recomendadas a los pintores por el Cardenal Gabriel Paleotti en su famoso *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* [1582, libro IV, cap. XV], que establece las doctrinas del Concilio de Trento sobre la iconografía sagrada. Catania y Palermo, ambas ciudades sicilianas, se disputan el honor de ser el lugar de nacimiento de esta joven mártir, cuya historia se ajusta al modelo tradicional de crueles sufrimientos.

Águeda, que era una hermosa y adinerada joven, se dedicó a Dios desde su infancia. El prefecto Quintiliano, trató en vano de seducirla y de obligarla a renunciar a su fe. En venganza sometió a la joven a la violación ritual practicada por los romanos, cuyas leyes prohibían condenar a muerte a una virgen. Pero, milagrosamente, la virginidad de la santa quedó intacta, por lo que fue sometida a atroces suplicios mientras proclamaba su fe. Quintiliano ordenó que le cortaran los senos y que le enviaran a prisión donde se le apareció San Pedro y le curó las heridas. De nuevo fue sometida a tortura y finalmente encomendó su alma a Dios en el momento en que el Etna entraba en erupción. Santa Águeda se conmemora el 5 de febrero y su nombre aparece en el canon de la Misa. Los antiguos libros litúrgicos están llenos de composiciones poéticas glorificando a la joven virgen. San Isidoro de Sevilla compuso en 636 dos himnos en su honor, que están insertados en el oficio de la santa según la liturgia mozárabe. En su famoso *Flos sanctorum,* Alonso de Villegas la compara con la esposa del *Cantar de los Cantares*: "Tenemos una hermana pequeña,/aún no tiene pechos" (Ct. 8, 8) [Villegas 1593, fol.97]. Paleotti mantenía que los atributos de los santos deben ser representados, no sólo para que estos puedan ser reconocidos con facilidad, sino también como trofeos o instrumentos de su gloria [*op.cit.,* I, fols. 188-189]. Siguiendo esta pauta, Zurbarán pinta a Santa Águeda con el emblema de su martirio, portando sus pechos en una bandeja como símbolos explícitos.

Otros pintores la han representado en pleno martirio, colgada cabeza abajo, con el verdugo armado de tenazas y retorciéndole el seno. También se ha pintado la escena en la carcel con San Pedro curando sus heridas. Pero a Zurbarán nunca le gusta representar el horror de los martirios y prefiere mostrar una preciosa y elegantísima joven, ella misma portando la bandeja con sus pechos cortados. El resultado es un lienzo particularmente atractivo que perteneció a Soult y llamó la atención del pintor Delacroix cuando estaba en la colección del duque de Dalmacia. Más tarde, el poeta Paul Valéry lo admiró en el museo de Montpellier y compuso un precioso poema en 1891, intitulado erróneamente "Sainte Alexandrine".

La santa parece caminar, con la cabeza dulcemente ladeada hacia el hombro derecho. Su rostro con el cabello negro peinado en sencillas bandas, no parece un verdadero retrato, sino la expresión de una belleza ideal llena de poesia. Inspirado en la procesiones del Corpus Christi o en el guardarropa del teatro sagrado, su atavío es de un colorido audaz perfectamente logrado. Lleva un corpiño de un oscuro azul verdoso, las mangas abullonadas de la blusa son de un brillante genolí y la falda malva de color casi ciruela, aparece como siempre en la pintura de Zurbarán como si fuera demasiado larga. Lleva atado con un grueso nudo en la espalda un espléndido manto bermellón. En el fondo oscuro estos colores resultan un acorde inesperado, lleno de encanto. Por su técnica perfecta y la utilización de los efectos de luz tenebrista pensamos fechar esta santa temprano, hacia 1635-1640.

110. SANTA FAZ

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 108 x 79 cm
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias
(depósito de The Apelles Collection, Inv. P. 96.05)

PROCEDENCIA: Barcelona, colección Don Miguel Obradors del Amo; Madrid, venta Edmund Peel, 22 de febrero de 1990, n° 12 (24.956.800 pesetas); Madrid, colección Díez de Rivera; Madrid, Galería Caylus 1990-1996; adquirido en Madrid en 1996 para la colección Apelles; depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000.

De esta famosa y original composición de Zurbarán se conoce más de una docena versiones, algunas originales del pintor y otras en colaboración con su obrador, lo que demuestra el extraordinario éxito que tuvo en la España del siglo XVII. Para el origen iconográfico de la *Santa Faz* veáse los n°s 34 y 84.

El santo sudario se representa aquí suspendido en alto por dos nudos en la tela. Una originalidad de este lienzo es una lista o cenefa de un rosado tirando a lila, siendo el único ejemplar conocido con esta particularidad. Otra peculiaridad es que los cordoncillos que atan los nudos de tela se hallan clavados sobre unos rectángulos como de madera, por medio de unos clavos con cabeza redonda muy relucientes. Los remates del paño, superiores e inferiores, se elevan en su centro con pequeños clavos. La tela está así dispuesta, cuidadosamente plegada sobre un fondo gris neutro, acentuando el efecto de "trompe l'oeil" observado por María Luisa Caturla [Caturla 1965]. En el centro, enmarcado por los pliegos angulosos laterales, se inscribe la Santa Faz como un cuadro. Jesucristo se presenta como en las otras versiones de tres cuartos con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda. Los ojos abiertos miran con dulzura al espectador. La barba y el bigote son incipientes y apenas se ve la corona de espinas. El rostro es delicado, menos esbozado que en la versión de Estocolmo, con una expresión delicada y dulce que no tiene la fuerza expresiva del cuadro sueco.

De este lienzo no se conocen datos de ubicuación anteriores a la colección barcelonesa de Don Miguel Obradors del Amo. Se subastó en Madrid en 1990 [venta *Edmund Peel*, 22 de febrero de 1990]. Estuvo en Madrid en la *Galería Caylus* donde fue adquirido por la colección chilena Apelles en 1996. Desde el año 2000 está depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

111. VIRGEN DE LA MERCED CON DOS MERCEDARIOS

ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 166 x 129 cm
Pamplona, colección Alberto de Huarte Myers

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de la Merced Descalza, sacristía (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 337 (1), n° 347 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 6 de mayo de 1853, n° 62; comprado por Conalghi 63 £ para el duque de Montpensier; Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duques de Montpensier, 1866; Château de Randan (Puy-de-Dôme), colección condesa de París, 1866-1919, después de su hijo Ferdinand, duque de Montpensier, 1919-1924, posteriormente de la esposa de este último, la marquesa de Valdeterrazo, 1924-1958; Madrid, colección marqués viudo de Valdeterrazo, 1958-1969; Pamplona, colección Alberto de Huarte Myers (sobrino del anterior).

Ceán Bermúdez vió en la sacristia del Convento de la Merced Descalza de Sevilla un *Crucifijo* "de tamaño natural" así como una "Nuestra Señora de la Merced más pequeña" [Ceán 1800, VI, p. 49]. Guinard pensó que podía ser el lienzo que ahora examinamos. La historiografía moderna acepta como muy probable esta hipotésis del gran zurbaranista francés. Por su temática y estilo, este precioso lienzo formó posiblemente parte del amplio conjunto pictórico que Zurbarán realizó para el Convento de San José de los Mercedarios Descalzos [Valdivieso 1998, p. 132]. Estuvo en la Galerie Espagnole de Louis-Philippe y en la venta de 1853 se indica como procedencia: "*D'un Couvent à Seville*". Lo compró el propio hijo del rey francés, el duque de Montpensier que lo conservó en su Palacio de San Telmo en Sevilla; pero volvió a Francia al castillo de Randan de la condesa de París, hija de los duques de Montpensier. Su hijo Ferdinand, también duque de Montpensier, heredo el cuadro, a su muerte, pasó a su viuda la marquesa del Valdeterrazo y posteriormente a sus herederos. Actualmente se conserva de nuevo en España en la colección Alberto de Huarte Myers.

En 1218, San Pedro Nolasco, tutor de Jaime I de Aragón, fundó la orden de Nuestra Señora de la Merced para la redención de los cautivos (véase cat. n° 15). Los mercedarios, que visten hábito blanco en honor de la pureza de la Virgen, la eligieron como primera patrona y se pusieron bajo su protección. En este cuadro vemos a María en una gloria dorada con su Hijo de pie en las rodillas, vestida con el hábito de la Merced, coronada de flores por angelitos en la parte superior, y dos frailes orantes en simetría en la parte inferior. Recordemos que en la iglesia del Convento de San José había dos retablos colaterales dedicados a las vidas de San Pedro Nolasco y de San Ramón Nonato [Ceán 1800, VI, p. 49]. El padre mercedario retratado a la derecha lleva el capello rojo cardinalicio colgado en la espalda, lo que podría indicar que se trata de San Ramón Nonato por ser precisamente cardenal. El otro mercedario de la izquierda podría ser lógicamente el fundador de la orden San Pedro Nolasco, ambos padres honrados en los retablos de la iglesia del Convento de la Merced Descalza.

Llama poderosamente la atención la composición geométrica del lienzo, perfectamente simétrica, en forma romboidal. En el centro se inscriben las figuras de la Virgen y el Niño envueltos en nubes doradas con forma de angelotes. El bellísimo rostro de María, con sus ojos ensimismados típicos de Zurbarán, es apacible y levemente sonriente. También el Niño es de una perfecta belleza infantil, aparece de pie bendiciendo con la mano derecha y agarrándose cariñosamente al cuello de la Virgen. Viste una camisita corta casi transparente. Dirige su mirada hacia los dos mercedarios, ambos captados de perfil, de medio cuerpo, con las manos juntas y mirando hacia la bella aparición celeste. Sus rostros ascéticos estan perfectamente estudiados, así como el dibujo de sus manos. En la parte superior, de cada lado de la aureola dorada formada por cabecitas de querubines, dos deliciosos angelotes arrojan ramos de flores sobre la Virgen y su Niño.

Benito Navarrete apuntó las fuentes gráficas de ambos *putti,* realizados por Zurbarán a partir de grabados de Jan Muller sobre composicones de Bartholomeus Spranger [Navarrete 1996, p. 290, figs. 16 y 18]. También pudo utilizar para la disposición de la Virgen y el Niño un grabado de Vespasiano Strada [Navarrete 1998, p. 291, fig. 637]. No obstante estos préstamos, el pintor extremeño consigue una composición muy personal llena de poesía y de encanto.

112. SAN LORENZO

1636
Óleo sobre lienzo, 292 x 225 cm
Firmado en el borde de la parilla, abajo a la derecha: *F.dezurbaran. facie/1636*
San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 362).
Restaurado en 1976 por A. G. Kolbasov y E. N. Gerasimov

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza, altar del crucero, lado de la Epístola; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 219; París, colección mariscal Soult, 1812-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 27 (3.000 FF); San Petersburgo, comprado por Bruni para el Zar Nicolas I; Leningrado, museo del Ermitage.

Fig. 1: Detalle de la dalmática.

Hasta la invasión francesa, esta monumental imagen de *San Lorenzo* formó parte de la decoración de la iglesia del Convento del Patriarca Señor San José de Sevilla. Los padres mercedarios recoletos, o reformados, llegaron a Sevilla en 1604. La iglesia del Convento de los Mercedarios Descalzos fue consagrada en 1636, año de la ejecución de este gran cuadro que adornaba el altar del crucero, del lado de la Epistola, donde Ponz y León lo admiraron con el *San Antonio Abad*, también firmado en 1636, que ocupaba en frente, el altar del crucero del lado del Evangelio (cat. n° 113).

Sabemos que Zurbarán pintó numerosos cuadros para dicho convento, pero González de León afirma que la Merced Descalza "sufrió muy especialmente el vendaval de la invasión francesa. El templo quedó casi arruinado y clausurado en la desamortización; sus obras de arte se dispersaron [véase Carrascal 1995, p. 23]. Entre los cuadros "muy celebrados" de Zurbarán, Ceán alaba "el S. Lorenzo y el S. Antonio Abad en el Convento de los mercedarios descalzos" [1800, VI, p. 47] y de nuevo cita "los dos famosos lienzos de S. Lorenzo y S. Antonio Abad en sus altares" [*ibidem*, p. 49]. No cabe duda que Soult supó apreciar estos dos grandes lienzos que se llevó del Alcázar donde estuvieron depositados después del Decreto de José I en 1810. Ambos cuadros figuran en el catálogo de la venta de 1852 del mariscal francés. El Zar Nicolas I de Rusia envió a F.A.Bruni, jefe de la sección segunda del Museo Imperial del Ermitage, para que viera directamente esta reputada colección. Entre sus adquisiciones para las colecciones imperiales rusas, Bruni compró el espléndido *San Lorenzo* de Zurbarán [Kagané 2005, pp. 328-331, fig. 80].

Desde el siglo IV San Lorenzo ha sido uno de los mártires más venerados de la Iglesia Romana. Natural de Huesca, en Aragón, fue diácono del Papa Sixto II y como éste, una de las víctimas de la persecución de Valeriano en el año 258. El Papa San Dámaso (366-384) escribió un panegérico en verso que se grabó en marmol y se colocó sobre su tumba. Dos contemporáneos de este Papa, San Ambrosio de Milán y el poeta Prudencio, dieron detalles concretos, pero no muy seguros, sobre la muerte de San Lorenzo. Antes de morir, el Papa Sixto II le confió los tesoros de la Iglesia y para evitar que cayera en manos de los perseguidores, el joven diácono pasó toda la noche visitando a los pobres y repartiendo entre ellos dichas riquezas. Al día siguiente, el prefecto se las pidió y San Lorenzo llevó a la puerta del funcionario a todos los cristianos pobres junto con los ciegos, cojos y mancos y le dijó que esa era la riqueza de la Iglesia. El jerarca lo mandó torturar y cuenta San Ambrosio que el diácono fue quemado en una parrilla de hierro hasta la muerte. Las narraciones del santo obispo de Milán y de Prudencio se basan más en la tradición oral que en escritos históricos. Los detalles que se dan en estas Actas sobre el martirio de San Lorenzo y su muerte carecen de certidumbre. Sin embargo no cabe duda de que el diácono de Huesca fuera un personaje histórico real ni de que sufrió el martirio en Roma en 258. Es el patrón de los necesitados y toda clase de oficios donde interviene el fuego, desde los cocineros o hasta los carboneros. También se le invocaba contra el zona o el lumbago, enfermedades que producen una impresión de quemaduras en los riñones.

Del hermoso cuadro de Zurbarán, fechado poco después de su viaje a Madrid para realizar los cuadros del Buen Retiro, llama la atención la figura sólida, de canon corto, y su colocación sobre un paisaje con línea de horizonte baja y un gran predominio del cielo claro y nuboso. Soria observó que este armonioso paisaje está ordenado en bandas paralelas, que pasan del pardo cercano a tintas verdosas y al azulado del fondo, lo cual confiere una gran profundidad al cuadro. El pintor extremeño aprovecha las grandes enseñanzas de su estancia en la Corte, con este paisaje tratado en esta gama de pardos y verdes de impronta casi velazqueña.

Probablemente algún monje del convento mercedario sirvió de modelo para pintar este joven de rasgos toscos y rizados cabellos. Alza sus ojos al cielo como reza el Salmo: "A ti levanto mis ojos, a ti que habitas en el cielo" (Sal 122, 1) y su rostro aparece en arrebatado éxtasis. Como suele hacer Zurbarán, el santo está representado en actitud tranquila y estable, agarrando con fuerza la gran parilla, instrumento de su martirio. La dalmática de brocado en tono granate con dibujos de oro pálido está reproducida con maestría y resalta sobre los blancos con reflejos cálidos del sobrepelliz. La ropa litúrgica está decorada como un verdadero "cuadro en el cuadro" bordado: un medallón redondo con la figura de San Pablo enmarcado en un cuadro de tela sedosa riquísamente bordada de oro (fig.1). También fue martirizado en Roma el Apóstol de los gentiles. Recordemos que el "cuarto voto" de los mercedarios se refería a su posible martirio cuando reemplazaban a los cristianos presos de los herejes que no podían rescatar (véase cat. n° 8).

113. SAN ANTONIO ABAD

1636
Óleo sobre lienzo, 282 x 221 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, sobre una piedra: ***Fran^co^ de Zurbarán fac^bat^/1636***
Madrid, Fondo Cultural Villar Mir

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza, altar del crucero, lado del Evangelio; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 220; París, colección mariscal Soult, 1812-1867; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 26, estimado 1.000 FF (no vendido); París, venta Soult, 17 de abril de 1867, n° 4; París, colección barón Clary, 1867-1868; por herencia Marie Joséphine Clary, esposa del barón Le Roy de La Tournelle; París, colección Le Roy, barones de la Tournelle; Bilbao, colección Valdés, 1953; Madrid, venta Sotheby's, 19 de diciembre de 1985, n° 6; propiedad de la Galeria Barbie-Saldaña, 1988; Sevilla, colección Prado-Colón de Carvajal, 1990; Madrid, Fondo Cultural Villar Mir, 1997.

Este gran lienzo de *San Antonio Abad,* sin duda una obra muy ambiciosa de Zurbarán, procede de la iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza de Sevilla. Para su historia hasta la venta Soult de 1852 véase el *San Lorenzo* (cat. n° 112). Al ser vendidos en la famosa venta del duque de Dalmacia, el *San Lorenzo* alcanzó el gran precio de 3.000 francos, adquiriéndolo la casa imperial rusa. El *San Antonio,* sin embargo, no se vendió al no cubrirse los 1.000 francos en que salió a la venta. Se presentó de nuevo a la venta de 1867 y desapareció casi un siglo, encontrándose en 1953 en la colección Valdés de Bilbao. El cuadro había sido grabado por Réveil (fig. 1) e insertado en el libro de Duchesne *Musée de Peinture et de Sculpture* (Paris, 1828, II, n° 130) con la descripción siguiente: "Ce tableau n'a jamais été gravé, se voit dans la salle à manger de M. Le Maréchal Soult, Duc de Dalmatie. Sur la pierre, à gauche, on lit une signature: Franco de Zurbaran facie/ 1636". Desconociendo su paradero, fue catalogado por Soria con la reproducción del grabado [Soria 1953, n° 118, fig. 81].

Fig.1: Réveil grabado según Zurbarán, *Saint Antoine Abbé*, en Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture,* París, II, 1828.

Hemos podido restablecer la historia exacta del cuadro, esbozada en el catálogo de la venta Sotheby's de 1985. El lienzo había sido comprado en la segunda venta Soult de 1867 por el riquísimo barón Nicolas Marie Clary (1820-1869) y en el inventario *post mortem* de éste aparece tasado en 2.000 francos. Heredaron de él sus dos hermanos mayores los condes François y Justinien Clary y su hermana Zenaïde Clary que se había casado en 1831 con el hijo del mariscal Berthier convirtiéndose en duquesa Berthier, princesa de Wagram. Nicolas Clary era soltero pero tuvo una hija natural, Marie Joséphine Clary, esposa del barón Le Roy de La Tournelle. Generosamente, los hermanos de Nicolas cedieron parte de la herencia a su sobrina [véase Luc Antonini, *Une grande famille provençale, les Clary*, Septèmes-les Vallons, 2004] y el lienzo se quedó en París, en la colección Le Roy, barones de la Tournelle donde lo vió Mayer antes de la guerra de 1940-1945.

San Antonio Abad, patriarca de los monjes cenobitas de Egipto, cuya vida fue relatada por San Anastasio y San Jerónimo, nació hacia 251. Se retiró en el desierto siendo aún muy joven, perseverando en la soledad durante el resto de su vida. Fue uno de los santos que más combatieron al demonio, al que reconocía en todas sus formas y en todos los terrenos. Amigo de San Pablo eremita, el primer anacoreta, organizó la vida de los padres cenobitas en la Tebaida y fue un gran defensor de la ortodoxia frente a los arrianos de Alejandría. Murió muy mayor en 356. Los monjes de San Antonio, o Antoninos, orden hospitalaria fundada en el siglo XI, cuidaban cerdos con cuya grasa trataban los enfermos de ergotismo, enfermedad conocida entonces como "fuego de San Antonio". Por esta razón el puerco es el atributo de San Antón que también se invocaba contra todas las enfermedades de la piel. Serrera supusó que el emparejamiento de *San Antonio Abad* con *San Lorenzo* en la Iglesia de los Mercedarios Descalzos de Sevilla, se debía al elemento del fuego, ya que ambos santos se invocaban para enfermedades de la piel que provocaban llagas parecidas a quemaduras [Serrera 1988, p. 213]. Como no conocemos documentalmente el encargo de las pinturas del templo mercedario, no podemos estar seguros de que sea cierta esta aguda hipotésis. Hemos visto que el mártirio formaba parte de los votos de la Orden. La presencia de San Antonio Abad también se puede justificar por su ardor en la lucha contra los herejes.

Este *San Antonio Abad* tiene idénticas características que el *San Lorenzo*, aunque se oponen la juventud y la riquísima vestidura litúrgica del segundo a la edad avanzada y el sobrio hábito monacal del primero. Ambos son figuras de canon corto, potentes siluetas de sólida volumetría que se recortan sobre un

fondo de cielo claro. Se vuelven ligeramente: uno hacia la derecha y el otro hacia la izquierda de manera que parecen mirar a lo alto al *Padre eterno*, Dios Todopoderoso, que figuraba en la parte superior del altar mayor. A su regreso de Madrid, Zurbarán abandona los efectos de claroscuro, buscando un ambiente de paisaje abierto y luminoso donde se recortan las volumétricas figuras de los "famosos" santos admirados por Ceán.

Aunque el árbol oscuro, añoso y desnudo, de grueso tronco esté inspirado directamente en un grabado de Jan Sandredam [Navarrete 1998, pp. 167-168, fig. 263], el efecto de maza producido para ser visto a contraluz, así como el cerdo apenas visible, es muy peculiar al artista. El bello paisaje, quizás también procedente de modelos flamencos, enlaza directamente con los fondos de la serie de los *Trabajos de Hércules* pintados en 1634 para el Palacio del Buen Retiro. La refinada gama de colores pardos y verdes volviéndose azules en la lejanía es muy similar a la de su pareja.

114. ENTIERRO DE SANTA CATALINA

ca 1636
Óleo sobre lienzo, 201 x 126 cm
Munich, Alte Pinakothek (Inv. n° 14.933)
Limpiado por Marco Grassi (Nueva York) en 1984, restaurado por Veronika Poll-Frommel y Konrad Laudenbacher

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza, capilla de Santa Catalina (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala baja n° 2, n° 71; Château de Courson, duque de Padua; Château de Courson, duque de Caraman; Nueva York, venta Sotheby's, 7 de junio de 1984, lote 44 (308.000 $); Munich, Alte Pinakothek.

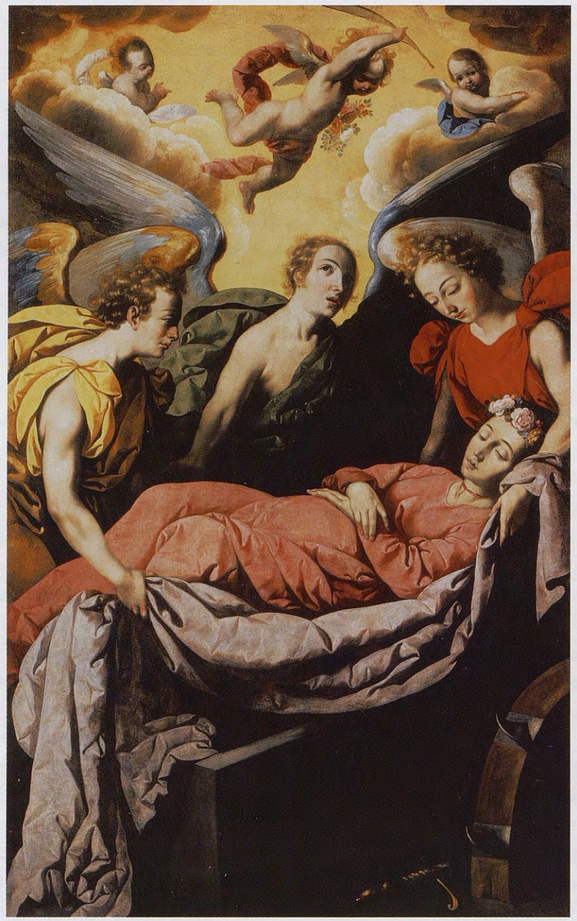


Fig. 1: Cornelis Cort, *El Entierro de Santa Catalina,* grabado, 1575.

Fig. 2: Obrador de Zurbarán, *El Entierro de Santa Catalina,* óleo sobre lienzo, 200 x 137 cm. Madrid, antigua colección Fórum Filatélico.

Fig. 3: Obrador de Zurbarán, *El Entierro de Santa Catalina,* óleo sobre lienzo, 198 x 133 cm. Paradero desconocido.

Se cree que Santa Catalina de Alejandría fue martirizada hacia el año 310 bajo el reinado de Magencio. Según antiguos relatos, la joven cristiana se enfrentó a un grupo de sabios que querían hacerla renegar de su fe en Jesucristo. Fue condenada a morir en la rueda, pero ésta se rompió y fue decapitada. Entonces "para que su cuerpo no quedara en manos de sus brutales verdugos -como ella se había temido- fue llevada por los ángeles a la cima del monte Sinaí, donde fue enterrada" [Ribadeneira ed. 1984, XI, p. 404]. El cardenal Baronius, importante figura de la ortodoxia pos-tridentina, pensaba que los relatos de la vida de Santa Catalina no tenían verdadera base histórica [*Annales ecclesiastici*, Roma, 1588-1607, *ad anno 307*]. Su propia existencia llegó incluso a ser negada por los teólogos protestantes. Sin embargo, según la leyenda, en el siglo IX se encontró en el monte Sinaí el cuerpo de una mujer pensándose que era el de Santa Catalina de Alejandría, razón por la cual los fieles siguieron creyendo esta bonita tradición.

Según Ponz, en la Iglesia de San José de la Merced Descalza, había un retablo con pinturas de Zurbarán dedicado a Santa Catalina. Ceán aclara que el retablo, compuesto de pequeñas figuras, estaba colocado en un altar lateral "y dos quadros en su capilla del martirio y entierro de la santa en el monte Sinaí" [1800, VI, p. 49]. Ambas pinturas fueron depositadas en el Alcázar en 1810. En el inventario de Gómez Imaz aparecen en la sala 2 con el n° 71: "Una *Sta Catalina con los angeles que la ponen en el sepulcro* de 2 ½ varas de alto y 1 ½ de ancho (ca 210 x 126 cm) y el n° 72, una *Degollación de Sta Catalina* de igual tamaño"que está actualmente perdida. La composición del *Entierro de Santa Catalina,* directamente copiada de un grabado de Cornelis Cort de 1575 (fig. 1) como apuntó Ángulo [1931, p. 65], fue repetida varias veces en el taller del pintor. Cuatro de ellas [véase Baticle 1988, p. 177] repiten la estampa exactamente. La que examinamos ahora, sin duda la de mejor calidad, difiere en varios aspectos de las precedentes, sobre todo en la parte superior donde aparecen tres angelitos en el rompimiento de gloria. El del centro que porta una palma y un ramillete de flores es la transposición de un ángel niño, sacado del grabado de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de la *Esperanza* [Navarrete 1996, p. 289, fig. 14]. El procedimiento corriente en la obra del extremeño, permite de nuevo ver como Zurbarán reproduce los modelos ajenos, a menudo grabados flamencos manieristas, insuflándole una vitalidad muy personal, un realismo muy suyo y una poesía a veces muy alejada de su fuente gráfica. El ejemplar de Munich -que probablemente pos sus dimensiones podría ser el procedente del convento mercedario- es el de mayor calidad y refinamiento de colorido. Además es el que introduce variaciones respecto al grabado de Cort, lo que no es el caso en las otras versiones. Aunque no es seguro, como observó Valdivieso, que sea el que procede del retablo de la Iglesia de San José [Valdivieso 1998, p. 126] es sin embargo el que más se aparenta por sus dimensiones al lienzo depositado en el Alcázar junto con la *Degollación de Santa Catalina* perdida. Encaja exactamente su anchura de 126 cm pero le faltan 10 cm de alto para corresponder con el cuadro de *Santa Catalina con los ángeles que la ponen en el sepulcro,* descrito por Gómez Ímaz en su inventario. Como el mariscal Soult sacó del Alcázar varios lienzos que pertenecieron a los mercedarios descalzos (cat. n°s 112 y 113 y posiblemente n°s 117 y 118), se creyó que el *Entierro de Santa Catalina* que estuvo también en su colección, tenía el mismo origen. Se trata de una versión de 195 x 132 cm que ahora se conserva en el Nelson Atkins Museum de Kansas City. El ejemplar que procede de la colección del Conde de Ibarra mide 200 x 137 cm (fig. 2) y el que se subastó en 2009 en Ansorena, que quizás estuvo en la colección Lazaro Galdiano, mide 198 x 133 cm (fig. 3). Otra versión de taller, reducida, se conserva en la Iglesia de San Ginés (Sevilla). Las tres réplicas antes aludidas repiten como hemos dicho el grabado de Cort, mientras el de Munich, aumentado en su parte superior ha sido cortado en la parte inferior, por la cual podemos pensar que tuviera unos 210 cm en el origen.

115. CRISTO MUERTO EN LA CRUZ

ca 1636-1638
Óleo sobre tabla, 170 x 150 cm
Cortado en forma contorneada en el siglo XVIII. Vuelto a su formato original rectangular en 2000
Llerena, Iglesia de Nuestra Señora de la Granada
Restaurado en Madrid por Ana Iruretagoyena en 1998-2000

PROCEDENCIA: Llerena, encargado a Zurbarán en 1636 para el retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada; Llerena, Iglesia Nuestra Señora de la Granada, instalado sobre el altar de la Inmaculada Concepción en 1908; Madrid, Instituto Tekne, 1998-2000; Llerena, Iglesia Nuestra Señora de la Granada.

Fig. 1: El cuadro antes de la restauración (en el retablo de la Purísima).

Fig. 2: Francisco de Zurbarán, *Cristo muerto en la cruz*, después de restauración.

El *Crucificado* de Llerena, casi de tamaño natural, es la mayor obra pintada sobre tabla por Zurbarán que se conozca. Es algo más pequeño que las dos mejores versiones del *Cristo muerto en la cruz*, ambas firmadas y fechadas, conservadas actualmente en el museo de Oviedo (cat. n° 154) y en el Prado (cat. n° 155). Sabemos que Zurbarán realizó para el retablo de Nuestra Señora de la Granada obras autógrafas gracias al estudio de las fuentes documentales. El 19 de agosto de 1636, Zurbarán se encuentra en Llerena firmando un contrato para el altar mayor de dicha parroquia. En este contrato, descubierto y publicado en 1964 por María Luisa Caturla [Caturla/Delenda 1994, documento 72], resulta muy revelante una consideración de los vecinos de Llerena hacia su hijo adoptivo. Se estipula en las condiciones muy pormenorizadas que "la pintura de cuadros a de ser la que fuera pedida y toda de la mano del Insigne Pintor francisco de çurbaran". Aunque no conocemos cuales fueron los temas de las otras pinturas del importante retablo, desmontado en los primeros años del siglo XVIII para construir el camarín de la Virgen titular, el *Cristo crucificado* que estudiamos ahora ocuparía sin duda el ático. Dificultades de tipo ecónomico retrasaron la reforma finalizando las obras hacia 1770. En fecha desconocida, se recuperó el *Cristo* del retablo pintado por Zurbarán, recortándole en una absurda forma rococó para acoplarla en el ático del retablo diciochesco del altar lateral de la Purísima Concepción donde permaneció hasta finales del año 1998.

Por estar situado muy alto, en un recuadro recortado y oscurecido por los desperfectos del incendio de 1936 y por antiguos repintes y toscos retoques (fig. 1), el *Crucificado* de Llerena no tuvo muy buena reputación [véase Delenda 2007]. Los especialistas lo ignoraron pensando que era una repetición de taller, variante muy floja del soberbio *Cristo muerto en la cruz* firmado de la colección Masaveu de Oviedo. La magnífica restauración llevada a cabo entre 1998 y 2000 por TEKNE, ha permitido descubrir un bello original del maestro extremeño (fig. 2). En 2002, el *Crucificado*, puesto de nuevo en formato rectangular, lo cual facilita su lectura, fue instalado como en su origen en la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

Todo un grupo de *Cristos muertos en la cruz* repiten este tipo iconográfico y fueron puestos en relación con el *Cristo de San Plácido* de Velázquez por María Luisa Caturla. Corresponden a las fechas 1635-1640 tras la estancia en Madrid de Zurbarán. De tipo frontal y de cuatro clavos como recomendó Pacheco, de estos *Cristos* de desigual calidad, destacan los excelentes originales como el de la colección Masaveu y el *Crucificado con donante*, firmado y fechado en 1640, recien adquirido por el Prado. Ahora hay que añadir el *Crucificado* de Llerena, importante testimonio de la actividad de Zurbarán en esta ciudad, donde empezó su carrera artística y con la que guardó excelentes relaciones incluso después de establecerse en Sevilla.

Además de los daños provocados por su deplorable instalación y por el incendio de la iglesia en 1936, la tabla había sufrido varias intervenciones poco logradas a la largo de su historia que la desfiguraban: una primera restauración a finales del siglo XIX, otra en 1908 cuando se construyó el retablo y finalmente una en 1947. Estas fechas corresponden a ciertas indicaciones que figuran en el reverso del panel. Su colocación en esta zona muy húmeda de la iglesia, con importantes variaciones climáticas y el contacto directo con el yeso impregnado de agua, contribuyó a la pésima conservación de la obra cuya capa pictórica

aparecía desgarrada. A través de la cuidadosa restauración llevada a cabo por Ana Iruretagoyena se puede apreciar ahora una verdadera resurrección.

La legibilidad de la pintura resulta hoy en dia más fácil por estar la tabla recortada insertada en un panel de forma rectangular, como aparecería seguramente cuando estaba en el remate del retablo en el siglo XVII. El esquema general repite el del celebre *Cristo* de Chicago (cat. n° 7), fechado en 1627 y procedente de la sacristía del Convento de San Pablo de Sevilla, si bien difiere de él en varios aspectos. Como en casi todas las versiones de Zurbarán, el *Crucificado* de Llerena está fijado a una "cruz labrada, con cáscara" [véase Delenda/Garraín 1998, p. 134, doc. 1] por medio de cuatro grandes clavos que presentan aquí un importante resalte. Igual sucede con una de las puntillas que sostienen la cartela. Como siempre, estos detalles están tratados con mucho cuidado y esmero. La anatomía del cuerpo desnudo no es tan escultural ni apolínea como la del *Cristo* de San Pablo y se aproxima a la serena belleza de los *Crucificados* de Nueva York (cat. n° 101) o de Motrico (cat. n° 102). El cuerpo de Jesús parece más esbelto que en las versiones de Oviedo y del Prado. Otra diferencia se puede observar en la actitud de la figura levemente inclinada hacia la derecha. La cabeza se inclina del mismo lado y con su sombra oscurece su hombro izquierdo. Por estas razones pensamos que el *Cristo* de Llerena podría ser un poco anterior a las otras versiones de *Cristo muerto en la* cruz. El paño de pureza, con gruesos pliegues y un importante nudo se aparenta a los de otros *Cristos*. El fondo negro neutro es apropiado para el momento de la muerte de Jesús cuando "toda la región quedó sumida en tinieblas" (Mt 27, 45). El juego de luz, tampoco está tan contrastado ni el cuerpo tan modelado por esta luz como en el *Cristo* de Chicago anterior de diez años. Creación portentosa de un gran dramatismo, el *Crucificado* de la iglesia de Llerena aparece ahora no como una mera repetición de las dos *Crucifixiones* firmadas, sino como una espléndida creación nueva fechable hacia 1636-1638.

116. MARTIRIO DE SANTIAGO

ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 252 x 186 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo sobre la piedra: *Franco de zurbarán*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 7421)

PROCEDENCIA: Llerena, retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada o iglesia parroquial de Santiago (?); desaparecido en el siglo XVIII; Sevilla, comprado a Antonio Domine en 86.000 reales (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 352 (1), n° 362 (4); Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, n° 68; comprado por Sharpe en 70 £; Madrid, colección Julia Martínez Ibáñez, vda de Insauti, 1935; propuesto sin éxito al Museo del Prado; Barcelona, colección Plandiura, después de 1939; comprado el 1 de julio de 1988 en 195.000.000 pesetas por el Estado y por el Museo del Prado.

La vida de Santiago el Mayor tras la ascensión de Jesús es enteramente legendaria, existiendo varias tradiciones contrapuestas. En España gozó del comprensible éxito tras su supuesta venida a este país para predicar. A partir del siglo IX, Santiago ya figura como patrón de España en los documentos reales. Pasó a ser protector de los ejércitos cristianos durante la Reconquista y se habló de una aparición suya en la batalla de Clavijo (844). En 1170 Fernando II creó la Orden militar de los Caballeros de Santiago de Compostela. El patrocinio, por parte de la corona española, del culto a Santiago el Mayor, "patrón de las Españas", se mantuvo después de la Reconquista en la peninsula y en América [véase cat. exp. Santiago de Compostela 2004].

Frente a la clásica imagen de Santiago peregrino (cat. n° 62), las otras facetas de su iconografía se desarrollaron también. El tema de la *Degollación de Santiago* encajaba perfectamente en la normativa del Concilio de Trento, que insistía sobre las representaciones históricas de las vidas de los santos, así como en la devoción a los mártires cristianos. El martirio de Santiago está muy brevemente narrado en el libro de los *Hechos de los Apóstoles*: "Por entonces el rey Herodes inició una persecución contra algunos miembros de la Iglesia. Mandó degollar a Santiago, hermano de Juan, y viendo que esto complacía a los judíos, determinó también prender a Pedro" (Hch 12, 1-3). Se supone que el martirio de Santiago tuvo lugar en Jerusalén hacia el año 44, siendo el único testimonio irrefutable de la muerte de uno de los doce apóstoles. Con la degollación de Santiago el Mayor se cumplía la palabra profética de Jesús: "Beberéis mi cáliz". Se lo dijo cuando el apóstol estaba lejos de conocer su martirio, sino a petición de su madre solicitando un cargo sobresaliente en el reino de Jesús junto a su hermano Juan. Pero "no sabían lo que pedían" (Mt 20, 20-23 y Mc 10, 35-39). Santiago se ganó la corona del martirio cuando fue condenado a muerte por Herodes Agripa I, nieto de Herodes el Grande. De acuerdo con la tradiciones apócrifas, los dos acusadores del apóstol Santiago, conmovidos por su santa muerte, se convertieron siendo ambos también decapitados.

Sabemos que a Zurbarán no le gustaba representar episodios sangrientos, por este motivo selecciona un pasaje de la escena menos dramático y de gran tensión emocional: cuando el santo mártir esperaba con mansedumbre, rezando con las manos juntas, el momento de su muerte. El verdugo levanta la espada agarrando brutalmente la cabeza de Santiago por los cabellos. El apóstol lleva una sencilla y larga túnica ceñida por una simple cuerda; mientras que el verdugo viste ropas que podrían ser contemporáneas para insistir en la continuidad de la lucha de los cristianos contra la herejía. La composición está basada en líneas diagonales, sin engendrar mucho dinamismo ni turbar la serenidad de los dos grupos de espectadores. El rey Herodes lleva un curioso turbante rematado por una corona que recuerda la que lleva José en la serie de los *Hijos de Jacob* (cat. n°178). Simboliza el enemigo de la fe, tanto judio como musulmán. Un exquisito angelote tiende a Santiago la corona del martirio y la palma de la eternidad. A la derecha, la columna, tan frecuente en la obra de Zurbarán, une el cielo y la tierra revelando que la salvación del hombre viene por la aceptación de los sufrimientos y la total entrega a Dios.

Se trata de una pintura de indudable calidad, firmada pero no fechada, que se sitúa en la etapa más brillante y fructífera del pintor, hacia 1636-1640. En este caso una quietud misteriosa invade la composición, realizada a partir de dos estampas de la *Vida de Santa Catalina de Alejandría* grabadas por Anton Wierix. Otros detalles del cuadro derivan de modelos durerianos [Serrera 1995-96, p. 33]. No obstante estas utilizaciones de grabados, Zurbarán los interpreta con una magistral habilidad en los coloridos y una extraordinaria capacidad para realizar las texturas de lo representado.

El origen primitivo de este importante lienzo ha sido muy discutido. La primera referencia se encuentra en el Archivo Nacional de París: fue comprado por Taylor para la Galeria española de Louis-Philippe

y en la documentación manuscrita, fechada el 29 de agosto de 1837, aparece con la mención: "*Séville. Acquis de Antonio Domine pour 86.000 reaux*" [A.N., París, leg. 04 1725, in Baticle/Marinas 1981, p. 230]. Al venderse la colección del rey francés en Londres en 1853 se especificó que este lienzo procedía "de un convento de Extremadura". Partiendo de esta indicación, Guinard pensó que podría haber formado parte del retablo contratado por Zurbarán en 1636 para Nuestra Señora de la Granada de Llerena [Guinard 1949, III, p. 26]. Siguiendo esta suposición del historiador francés se expusó en 1987-1988 como procedente de esta parroquia, dándose por hecho que formaba parte de dicho retablo desmembrado. Sin embargo, Juan Miguel Serrera estudiando esta posibilidad negó convincentemente que el *Martirio de Santiago* procediera de Nuestra Señora de la Granada, siendo verosímilmente una imagen de la Virgen la parte central del retablo. La temática del cuadro, si bien procede de un convento de Extremadura, convendría mejor a la iglesia parroquial de Santiago de la misma cuidad de Llerena que por entonces era sede de un Priorato de la Orden de Santiago. La mención indicada por Jeannine Baticle y Christine Marinas contradice el origen extremeño del cuadro. De momento, sólo podemos decir que por su gran calidad debía tratarse de un encargo de cierta importancia.

117. SANTA APOLONIA

ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 116 x 67 cm
Inscripción abajo a la izquierda: *S.POLO/NIA.*
París, Musée du Louvre (Inv. M.I.724)

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, altar mayor (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala 14, n° 322; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 32 (no vendido); París, venta de los herederos del mariscal Soult, 17 de abril de 1867, n° 5; comprado por el museo del Louvre (6000 FF).

Fig. 1: Martin Schongauer, *Santa Bárbara*, grabado.

Como otras seis hermosas figuras de santas, a primera vista muy profanas, esta airosa jovencita con bellísimo atuendo, perteneció a la colección formada por el mariscal Soult en el depósito del Alcázar de Sevilla donde se reunieron en 1810, 999 lienzos procedentes del despojo de los conventos de monjes por orden del gobierno intruso francés. Cinco de las santas de Zurbarán adornaban el pequeño salón de la suntuosa residencia que el mariscal Soult, I duque de Dalmacia, tenía en París, rue de l'Université [Willesme 1987, p.118].

Guinard fue el primero en sugerir en 1947 que las "dos santas", mencionadas por Ponz en 1780 en el retablo mayor de la Iglesia de San José de la Merced Descalza, podían ser esta *Santa Apolonia* del Louvre y la *Santa Lucía* del museo de Chartres (cat. n° 118). Ambas santas son efectivamente del mismo tamaño e igual formato de medio punto. La diferencia que se puede apreciar actualmente en el redondeado de los dos lienzos se debe a antiguas restauraciones que se hicieron cuando los cuadros estaban en la colección Soult [Ressort 2002, pp. 269-272, note 3]. La *Santa Apolonia* parece caminar ladeada hacia la izquierda mirando al espectador, mientras que la *Santa Lucía* se presenta andando hacia la derecha con los ojos medio cerrados. Indudablemente estos deliciosos cuadritos de santas vírgenes parecen compañeros. Estaban reunidos en la sala 14 del Alcázar con los números 321 y 322. En esta misma sala 14, al lado de estas dos santas, otras dos pinturas de Zurbarán de mismas dimensiones se relacionan con la Orden de la Merced: *San Pedro Nolasco* [n° 323] y *San Ramón Nonato.* En general el inventario del Alcázar solía agrupar cuadros que tenían el mismo origen. Siendo así, parece muy probable que las santas *Apolonia* y *Lucía* se puedan identificar con las dos santas que vio Ponz en el retablo mayor de la Merced Descalza, mientras que Ceán describe como pinturas de Zurbarán en los retablos colaterales de la misma iglesia mercedaria: "figuras pequeñas que representan pasages de las vidas de S. Pedro Nolasco y de S. Ramón" [Ceán 1800, VI, p. 49].

La reconstitución del retablo mayor de los mercedarios descalzos, cuyas pinturas según Ceán eran todas de Zurbarán, es muy problemática por haber sido retirado en el siglo XVIII [véase Ressort *op.cit.* p. 269]. Sin embargo, la mayoría de los historiadores apoyan actualmente la proposición de Guinard aunque María Luisa Caturla no la aceptó porque, como las santas parecen andar, pensaba que no podían formar parte de un retablo. Iconográficamente, la presencia de dos mártires en un retablo mercedario no puede extrañar si recordamos el "cuarto voto" que pronunciaban los frailes mercedarios: profesaban quedarse en lugar de cualquier cautivo que estuviese en peligro de perder la fe (véase cat. n° 8).

Poco se sabe de la vida de Apolonia, virgen mártir de Alejandría. Las primeras referencias tomadas en el siglo IV por el historiador Eusebio de Cesárea de una carta de San Dionisio, obispo de Alejandría, se limitan a unas cuantas líneas describiendo su martirio. La carta menciona a la virgen Apolonia, notable por su modestia y "de edad avanzada" cuando los cristianos empezaron a ser perseguidos en Alejandría en el año 249. Apolonia, una de las primeras víctimas, proclamó al Dios verdadero cuando se pretendía que adorara a los ídolos, por lo que sus perseguidores le rompieron y arrancaron los dientes. En lugar de abjurar su fe, se lanzó entre las llamas de la pira que le tenían preparada. Apolonia era una santa popular, invocada para protegerse del dolor de las muelas. Su festividad se celebra el 9 de febrero.

Como de costumbre, Zurbarán -siguiendo sin duda instrucciones de sus clientes- se adhiere al canon postridentino del Cardenal Paleotti: las santas que retrata aparecen con coronas de martirio y el pintor evita el abuso de accesorios y las posturas ridículas [1582, I, fols. 260, 271]. Santa Apolonia lleva en la mano unas tenazas con un diente -su atributo tradicional- y sostiene con delicadeza la larga palma de las beatificadas, que es emblema de inmortalidad. Su corona de flores representa la recompensa por el martirio, asociándose también con los ritos medievales de la consagración de las vírgenes. Zurbarán no ha pintado a Apolonia como una mujer madura ya que, como explica Interían de Ayala en su famoso tratado para pintores, *El pintor cristiano y erudito*, "las vírgenes, con la edad, no pierden su encanto ni su belleza" [1782, II, p. 115].

La *Santa Apolonia* del Louvre es una figura delicadísima que mira directamente al espectador deslizándose en un furtivo movimiento. Muestra con una gracia ingenua la tenaza con la muela, instrumento de su martirio y una larga palma ondulante, apoyada sobre el hombro. Para componer esta exquisita jovencita, Zurbarán pudó inspirarse en grabados flamencos del siglo XV, como la *Santa Bárbara* de Martín Schongauer, pero insuflándole una vitalidad peculiar (fig. 1). Coronado de flores, su rostro no parece ser un retrato sino el reflejo de la belleza ideal: de forma ovalada, grandes ojos negros, boca pequeña y mejillas rosas. Viste una larga falda de un hermoso amarillo, con sobretúnica malvarrosa tornasolada carente de mangas. Éstas parecen del mismo color que la falda. Su manto largo de seda verde está atado en el pecho con un hermoso nudo de la misma seda. Completa este elegantísimo traje una cintura de tela blanca formando otro lazo con largos faldones. Estos coloridos rafinados son característicos de la paleta de Zurbarán después de su viaje a Madrid. La ejecución de las telas es realmente prodigiosa y podemos entender el éxito de las santas tan originales pintadas por el extremeño que gustaron enormemente a los Románticos franceses.

118. SANTA LUCÍA

ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 116 x 68 cm
Inscripción abajo a la derecha: *S.LVCIA*
Chartres, Musée des Beaux-Arts (Inv. n° 3.807)

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, altar mayor (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala 14, n° 321; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 31; comprado por Camille Marcille (485 FF); París, colección Camille Marcille, 1852-1876; París, venta Marcille, 6 de marzo de 1876, n° 68; comprado por el museo de Chartres (510 FF).

Esta *Santa Lucía* y su compañera, la *Santa Apolonia* del Louvre, fueron separadas a raíz de la venta Soult de 1852, en cuya colección figuraban. Se admite que ambas santas formaron parte del retablo mayor del Convento de San José de la Merced Descalza en Sevilla. Las dos difieren de las otras cinco santas de la colección Soult y de la Galería Española de Louis-Philippe, a la vez por sus dimensiones más reducidas y por su forma de medio punto (véase cat. n° 117). Sin embargo, María Luisa Caturla no admitía que pudieran proceder de un retablo porque: "las dos Santas caminan. En Zafra, donde los cuadros siguen en su sitio, las figuras se hallan paradas. Sólo en las series procesionales se ve a los personajes andando." [Caturla 1953, p. 59]. No obstante podemos observar en el retablo de la Iglesia de San Esteban de Sevilla, que los santos no parecen parados y podrían pertenecer también por su postura a series procesionales (véase cat. n°s 223-224). Hemos expuesto a propósito de la *Santa Apolonia* que la presencia de mártires en un retablo de mercedarios estaba plenamente justificada iconográficamente.

El nombre de Lucía es común a varias vírgenes y mártires. La más conocida es Lucía de Siracusa que sufrió martirio en dicha ciudad a principios del siglo IV, aunque su santa muerte no fue reconocida hasta principios del siglo VI, época en la que surgieron numerosas leyendas después célebres. Lucía era cristiana, perteneciente a una familia patricia. Consiguió la curación de su madre aquejada de un enfermedad irreversible en Catania, al lado de la tumba de Santa Águeda que se le había aparecido en sueños "resplandeciente y ricamente vestida" [Ribadeneira 1624, pp. 838-839], tal como la pinta Zurbarán. Dedicó su vida a Cristo y repartió sus bienes entre los pobres, atrayéndose el odio de su prometido que la delató durante las crueles persecuciones de Diocleciano a los cristianos. Sus jueces la condenaron a entregarse a la prostitución, contestando ella ante la sentencia que así conseguiría una "doble corona" [*Breviario Romano*]. Dios protegió su virginidad pero, después de sufrir atroces torturas, fue degollada habiendo recibido la comunión por última vez.

Lucía, como Inés, Cecilia y Águeda, son santas cuya representación recomienda el Cardenal Paleotti. Todas ellas gozan del privilegio de contar con oficios propios, cuya belleza poética, musical y religiosa armoniza perfectamente con las exquisitas pinturas que Zurbarán hace de ellas. Su nombre aparece en el Canon de la misa. Lucía (*lux*) anuncia la luz que se acerca, celebrándose su fiesta el 13 de diciembre, durante el Adviento. A causa de su nombre es invocada contra las enfermedades de los ojos. Durante la Reforma católica se hicieron diferentes interpretaciones de sus atributos representados por sus ojos, que unas veces lleva ensartados en una varita y otras en una bandeja, como en el caso del cuadro que nos ocupa. Estas imágenes han dado lugar a la leyenda de que ella misma se había arrancado los ojos enviándoselos a su prometido para alejarlo de ella [Villegas 1593, fol. 343]; otra versión es que este suplicio le fue infligido por sus verdugos. Los hagiógrafos serios desechan todas estas versiones infundadas [Ribadeneira 1624, p. 841].

Orozco, en su estudio sobre las santas vírgenes y mártires de Zurbarán, afirmó como: "es algo indudable que, en general, estos lienzos son verdaderos retratos de damas de la época; y decimos retratos, en el sentido de que no fue intención del pintor realizar un cuadro religioso, sino solamente retratar a una dama con los atributos de santa" [1942, p. 32]. En apoyo de esta interpretación Orozco aduce dos sonetos escritos por contemporáneos de Zurbarán en los que el poeta se burla de uno de estos "retratos a lo divino". Se intitula el poema *En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía* [*ibidem,* p. 33]. En el caso de la *Santa Lucía* de Chartres no creemos que se trate de un retrato con rasgos personales sino la expresión de una belleza ideal elegantísima para representar los santos del cielo.

Santa Lucía lleva una túnica azul oscuro tirando a morado, que deja aparecer una manga de un precioso color de limón. En la espalda, un bello manto abullonado de tela sedosa bermellón, anudada delante y con puntas de oro en la caida. Luce un broche en la cintura y otro en el cuello. En el peinado lleva una coronita de flores y porta su atributo distintivo, dos ojos, en un plato de metal brillante. En la mano izquierda vemos la palma de los bienaventurados.

Comparada con *Santa Apolonia*, maravillosa y totalmente autógrafa, *Santa Lucía* desmerece. No tiene ni la finura de colorido, ni el esmero de su ejecución, ni la gracia de la santa del Louvre. La desigualdad de nivel entre estas dos pinturas, obliga a admitir la participación del obrador en el lienzo de Chartres. La cabeza y la mano carecen de la fina modulación de luz y sombra de la *Santa Apolonia*. En el siglo XIX tampoco se equivocaron los coleccionistas sobre la calidad de estas obras: comprado 485 francos en 1852 por Marcille, *Santa Lucía* se subastó en 1876 en sólo 510 francos, mientras que nueve años antes, en 1867, el Louvre había comprado por 6.000 francos la *Santa Apolonia.*

119. SALVADOR BENDICIENDO

1638
Óleo sobre lienzo, 99 x 71 cm
Firmado y fechado abajo a la izquierda: *Franco de zur/barán/faciebat 1638*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 6074)
Restaurado por el pintor sevillano Alejo Vera (principios siglo XX)
Con escudo al dorso

PROCEDENCIA: Madrid, colección Vda. de Iturbe; Madrid, colección duquesa de Parcent; Barcelona, colección Félix Millet, 1939; comprado por el Prado en 1980.

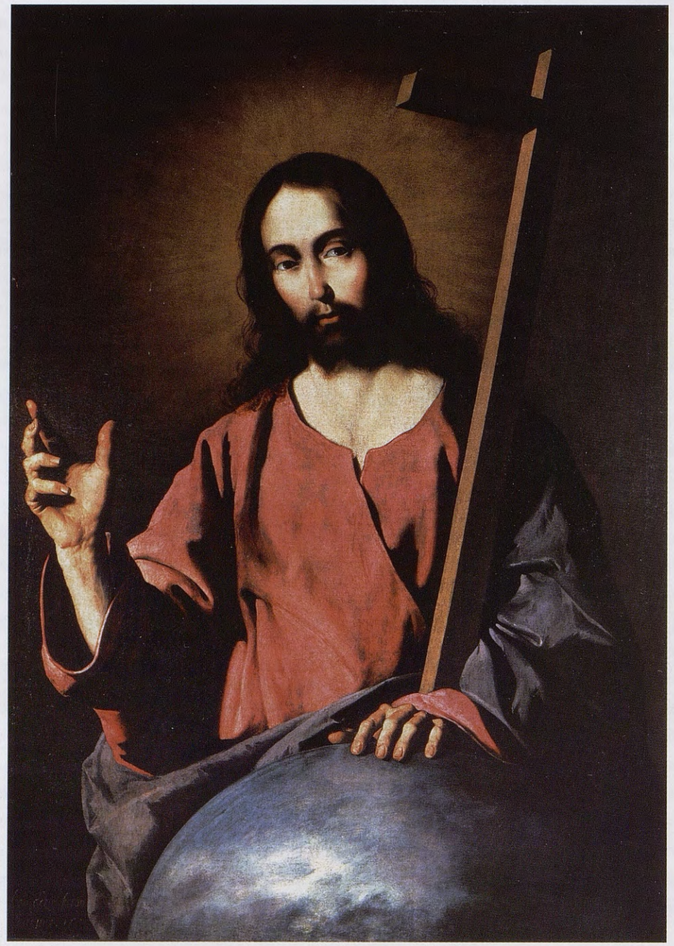


Fig. 1: Wierix, *Salvator mundi*, grabado.

Esta versión del tema del *Salvador* del mundo bendiciendo, de medio cuerpo, es la única conocida de Zurbarán. Tampoco se trata de una iconografía muy repetida en la pintura barroca española. Por su tamaño reducido podría ser una obra destinada a la devoción privada, para un oratorio u otro lugar propicio a la meditación. En cualquier caso, es una pieza maestra de Zurbarán, y una de las más entrañables de la pintura realista española. Demuestra otra vez más como el pintor extremeño adapta su estilo a los encargos que recibía de sus comitentes cultos y probablemente exigentes en cuanto a la calidad y la ortodoxía de sus cuadros.

En las tablas del siglo XV, la figura de Cristo como *Salvator mundi,* aparece bendiciendo con la mano derecha y sujetando con la izquierda la bola del mundo rematada por un cruz que suele ser pequeña. Esta imagen fue reproducida en grabados más tardios: una estampa de Wierix (fig. 1) pudó inspirar a Zurbarán. Hasta muy entrado el siglo XVI, Jesucristo, figurando como el *Salvator mundi,* encabezaba el Nuevo Testamento en las Biblias ilustradas. En su tratado *Les Peintures sacrées sur la Bible* (París, 1635), el padre jesuita Antoine Girard comenta el uso de la estampa XLIX donde aparece asimismo Cristo bendiciendo: "Jesucristo con el globo del mundo que salvó por su cruz". El apóstol San Pablo pone también en relieve la creencia cristiana de la soberanía de Jesús sobre toda la Creación y el papel que desempeña en la Redención (Col 1, 12-19).

La bola del mundo, sobre la cual apoya la mano izquierda de Cristo en el cuadro de Zurbarán, representa el dominio sobre el que se extiende su autoridad. En este caso es el emblema de su poder temporal. El pintor le ha dado aquí una dimensión poco común, quizá inspirada en un modelo italiano, pues evoca el colosal mundo pintado por Sacchi en la bóveda de la Sala del Mapamundi del Palacio Barberini de Roma (1625-1631). Así se aplica a Cristo la profecia de Daniel: "Fuéle dado el señorío, la gloria y el imperio" (Dn 7, 14). También la cruz esbelta es de un tamaño singular. El tipo icónico de la figura de Cristo, de una perfecta belleza clásica, está de acuerdo con los comentarios contemporáneos [véase Carducho 1979, p. 182]: "Fueron sus cuerpos (de Cristo y su Madre) perfectísimos en proporción, color y movimiento en sumo grado]. Procede este rostro idealizado de la tradición bizantina, con su óvalo alargado y sus rasgos regulares. Esta iconografía quedó establecida a finales de la Edad Media y los artistas no lo imaginan de forma distinta a como lo divulgaron los grandes genios del Renacimiento.

El uso de la luz sigue siendo tenebrista e incide oblicuamente sobre la figura de Cristo, realzando las excepcionales calidades de las encarnaciones y destacando el bello rostro varonil con un halo dorado, así como valorando el delicadísimo color rosaceo de la sencilla túnica que se cierra en diagonal. El manto oscuro, de tonos azules violáceos, cubre el brazo izquierdo y se extiende por detrás de la enorme bola del mundo de un precioso color azul verdoso. La composición sencilla y rotunda, el perfecto dibujo de las facciones de Jesús y de sus manos son características del estilo magistral del final de los años 1630, cuando Zurbarán trabajaba en los ciclos de los monasterios de Guadalupe y de Jerez de la Frontera.

Se desconoce la procedencia primitiva de este lienzo. Aparece a principios del siglo XX en la colección de la señora viuda de don Manuel Iturbe, riquísimo hombre de negocios mejicano. Dicha señora, después duquesa de Parcent, creó junto a otros coleccionistas importantes la Sociedad Española de Amigos del Arte. En su colección se encontraba este *Salvador Bendiciendo* que entró en el Prado en 1980, procedente de la colección Millet de Barcelona [Urbina [1999] 2002, col. 2002, pp. 78-79].

120. SAN ROMÁN Y SAN BARULAS

1638
Óleo sobre lienzo, 246,5 x 185,4 cm
Fechado "1638" abajo a la derecha
Inscripción en el libro: *beatvs ro/manvs ora/bat dicens,/domine iesv/christe ostend/virtvtem tvam/vt magnifice/tvr nomem san/ctvm tvvm, qv/od est benedi/ctvm in secvla/ora pro nobis/beate roma/ne, vt digni/efficia mvr/promissionibvs/christi.*
Chicago, The Art Institute (Inv. 1947-793)

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia Parroquial San Román, centro del retablo mayor, 1638; Sevilla, Iglesia Parroquial San Román, retablo lateral del presbiterio, principios siglo XIX; Sevilla, Alcázar,

sala 1, n° 11, 1810; París, colección mariscal Soult, 1812-1852; París, venta Soult, 19 de mayo de 1852, n° 28, comprado por los herederos (5.700 FF); depositado durante algún tiempo en el Louvre (?); París, venta Soult, 17 de abril de 1867, n° 6 (5.330 FF); colección Ivan Stchoukine, hasta 1910; Villandry, colección Carvallo, 1910-1914; Londres, Grafton Galleries, 1914-1918; Chicago, colección Charles Deering; depositado en el museo de Chicago en 1922; regalado por los herederos de Charles Deering, Mrs. Richard E. Danielson y Mrs. Chauncey McCormick, al museo de Chicago en 1947.

Eusebio de Cesarea (ca 263-339) vivió en la época del atormentador Diocleciano y describió en su libro *De Martyribus Palaestinae* (los mártires de Palestinia) la persecución contra los cristianos en los años 303-311. Los hechos que narra son bien conocidos del autor, contemporáneo de ellos como el diácono mártir Román de Antioquía. A medidos del siglo XV, los hagiográfos añadieron varios detalles apócrifos a este relato histórico, como el episodio del niño martirizado San Barula, o Barulas. Una de las tres versiones en latín de la "Pasión y muerte de San Román" está sacada de un manuscrito español del siglo X [Delahaye 1932, pp. 242-243], lo que podría explicar el culto de los sevillanos al heroíco diácono y al niño santo, cuyas fiestas se celebran el mismo día, el 18 de noviembre.

San Román era diácono y exorcista de Cesarea en Palestina. Su biógrafo Eusebio cuenta que estaba en Antoquía cuando las persecuciones contra los cristianos fueron reanudadas por el emperador Diocleciano. Los fieles cristianos se encontraban desorganizados porque su obispo San Cirilo había sido encarcelado y desterrado. El santo diácono intentó reanimar su fe con sus homilías, pero rápidamente fue detenido y condenado a morir quemado vivo. Durante las torturas con potro y flagelación con látigos de plomo que padeció, mientrás alababa al Señor, le fue amputada la lengua para que no siguiese rezando y exhortando a los paganos a convertirse. La tradición hagiográfica considera milagroso el hecho que San Román siguiese hablando sin la lengua. Un niño de siete años llamado Barulas, que presenciaba el martirio del diácono, se puso a proclamar la divinidad de Cristo. Habiéndole preguntado San Román si era mejor adorar a un solo Dios o muchos dioses, respondió el pequeño que se debía adorar sólo al Dios de los cristianos, por lo cual fue igualmente azotado y después degollado. Su madre, que se hallaba presente no cesó de animarle. Este episodio añadido del pequeño mártir, se inspira claramente de los siete hermanos Macabeos (2 Mac 7, 1-42) que sufrieron martirio proclamando su fe, también animados por su propia madre [Ribadeneira ed. 1984, XI, pp. 327-331].

Zurbarán representa al diácono Román joven, la boca abierta y sosteniendo su lengua arrancada con la mano derecha. Luce sobre un sencillo hábito monacal marrón una espléndida capa pluvial de pesado brocado dorado, con una ancha faja de tela profusamente bordada de oro que recorre todo el borde de la riquísima capa de forma semicircular. Varios profetas son los que anuncian la venida del Mesías y entre ellos se reconoce a Moisés con la tabla de la Ley (Éx 20-23). Román como Moisés no era "un hombre de palabra fácil" (Éx 4, 10) antes de su suplicio, pero después de cortarle la lengua pudo hablar con facilidad [Ribadeneira, *op. cit.*, p. 325]. Lleva abierto delante de su pecho un gran libro con una inscripción que reza en latín: "El beato Román rezaba diciendo: Señor Jesucristo enseñanos tu virtud para que tu santo nombre, bendito entre todos los siglos, sea loado. Reza por nosotros, Beato Román, para que seamos dignos de las promesas de Cristo". A la derecha, en el paisaje se ve una escena diminuta, también apócrifa, de cuando cayó una intensa lluvia que apagó la pira preparada para quemar al santo.

A la izquierda el piadoso niño Barulas aparece con las manos juntas mirando hacia el diácono con devoción. Lleva un vestido corto rojo con chaqueta azul oscura. La expresión de los dos martires está perfectamente lograda. Para pintar a San Román, Zurbarán pudo inspirarse en el mismo modelo que le

sirvió para el *Beato Enrique Susón* (cat. n° 151), pero con otro peinado e invertido hacia la izquierda. El pintor utiliza el mismo sencillo esquema compositivo que el *San Lorenzo,* fechado 1636, del Museo del Ermitage (cat. n° 112), con un canon un poco más alargado. En ambos casos la forma piramidal de la figura recorta su poderosa silueta escultural sobre un fondo de paisaje luminoso.

Este cuadro siempre considerado como una de las obras maestras de Zurbarán, representa un tema poco corriente, ocupando el centro del retablo mayor de la parroquia sevillana de San Roque antes de ser sustituido por un tabernáculo "para una imagen de Nuestra Señora (...) en los intercolumnios hay cuatro pinturas de Santa Ana y San Joaquín, el Bautista, San José y San Miguel por el gusto del citado Zurbarán" [Matute 1887, III, 318-319]. No sabemos nada de estos cuadros. Ceán vió el cuadro de San Román "en un lado del presbiterio" [Ceán 1800, VI, p. 48]. En 1810 se encontraba en el Alcázar y fue llevado a Francia por Soult. Después de la segunda venta de esta colección, pasó por varias colecciones y fue ofrecido al museo de Chicago en 1947.

121. ANUNCIACIÓN

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 267 x 185 cm
Grenoble, Musée de Grenoble (Inv. n° 559)
Restaurado en 1987

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, primer cuerpo, compartimiento izquierdo, 1638/40-1810; Madrid, depósito del Rosario,

1810-1813, nº 67; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre de 1835-junio de 1837; vendido en 40.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 20 de junio de 1837; Real Orden autorizando la venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 325 (1), nº 335 (4); París, almacenes del Louvre, 1848-1850; Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, nº 156; comprado por Colnaghi para el duque de Montpensier (1.700 £ los cuatro lienzos procedentes del retablo); Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duques de Montpensier, 1853-1873; Boston, Atheneum, 1874-1876; Sevilla, Palacio de San Telmo, 1876-1897; Palacio de Villamanrique, colección de la condesa de París, 1897-1900; París, marchante Féral, 1900-1901; vendido al coronel de Beylié en mayo de 1901 (5.000 FF); donado al Museo de Grenoble en junio de 1901.

Según el inventario de 1835, la *Anunciación* estaba colocada en el compartimento izquierdo del primer cuerpo del retablo, en lógico prólogo a los relatos de la Infancia. Desde la fundación de la Orden a finales del siglo XI, los cartujos dedicaron una extrema devoción a María Reina de los ángeles su primera patrona. Por esta razón las fiestas de la Anunciación y de la Natividad eran celebradas en la liturgia cartuja con una particular solemnidad. Los hijos de San Bruno multiplicaban las salutaciones angélicas: "Saluda a María tres veces –aconseja a un joven monje Dom Juan Gerecht en el siglo XVI- dándole, no como algunos el título de Patrona general, sino más bien el de Madre" [Gourdel 1952, p. 6]. Después del Concilio de Trento los nuevos estatutos de 1582 instituyeron un cuádruple Ángelus en la cartuja.

Zurbarán no quiere innovar y adopta sobriamente el esquema impuesto por las consignas de los exégetas post-tridentinos: es decir una *Anunciación* triunfal que une el cielo y la tierra y cuya iconografía casi inmutable se fijó en Italia en el siglo XVII. "Contemplar la Anunciación pintada por un gran artista, no sirve sólo para disfrutar de los placeres que proporcionan las líneas y los colores, sino que para entender y después amar la bondad de Dios" aseguraba el famoso cardenal Paleotti en su tratado de iconografía desgraciadamente incompleto [Paleotti 1582, I, cap. XXXIII]. Ya no se concibe la Salutación angélica sin la presencia de múltiples ángeles [Mâle [1932] 1972, pp. 199-243]. Contemporánea de Zurbarán, sor María de Agreda (1602-1663), religiosa concepcionista visionaria, contaba que el Cielo entero acompañaba al arcángel Gabriel en su misión: "el príncipe celestial descendió del empíreo, acompañado por una multitud de ángeles con forma humana de un resplendor proporcionado a su elevación" [Agreda [1670] 1976, pp. 36-39]. Con angelitos más o menos dorados por la luz, Zurbarán ilustra particularmente bien estas palabras.

Fig. 1: Hendrick Goltzius, *La Anunciación*, 1594, detalle.

Fig. 2: Cornelis Cort, *La Anunciación*, detalle.

La escena ya no aparece en un suntuoso palacio renacentista sino en la humilde casa de Nazaret, cuyo "traslado a Loreto" en Italia acababa de ser solemnizado por el Papa Urbano VIII en 1632 y fijada la fiesta al 10 de diciembre. En su *Tratado de las Santas Imágenes* de 1570, Molanus estima "verosímil que la Santa Virgen estuviese de rodillas meditando los misterios de la Redención cuando el ángel se presentó ante ella" [Molanus 1570, lib.II, cap.23, pp. 70-71]. Pacheco utiliza a menudo las indicaciones de Molanus para su propio *Arte de la Pintura*, pero amplía las indicaciones para los pintores: "Ha de estar la santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto [...] El ángel no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia delante de

su Reina y Señora y ella, humilde y vergonzosa, de la edad que habemos dicho de catorce años y cuatro meses, bellísima, su cabello tendido y con un sutil velo sobre él, manto azul y ropa rosada, ceñida con su cinta como era costumbre de los hebreos y lo usó Cristo. [...] Traerá el ángel vistosas alas y ropas cándidas de alegres cambiantes, con decoro y majestad. En lo alto se suele pintar una gloria con el Padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos resplandecientes de luz" [Pacheco [1648] 1990, pp. 592-594].

Zurbarán pinta a San Gabriel acompañado por miríadas de ángeles, rodeando al Espíritu Santo que espera la respuesta de María en la gloria luminosa del cielo. El pintor da también mucha importancia a la parte terrestre de la escena. Las naturalezas muertas que acompañan tradicionalmente la Anunciación, muy sencillas, prueban que la Salvación depende de una pura jovencita. Los libros, objeto de sus meditaciones, están pintados con su precisión habitual, el costurero de ropa blanca, signo de humilde labor y prefiguración del sudario, acompaña siempre en la pintura de Zurbarán a la Virgen, tal como armas parlantes. En un vaso, puesto a contraluz, un espléndido ramo de azucenas de un blanco muy puro es el atributo de la virginidad pero también de la majestad divina, lo que explica su posición central [en el momento de la Anunciación el jesuita Ribadeneira comenta: "En aquel momento concibió el Verbo Eterno en sus entrañas y fue verdaderamente Madre de Dios y de su padre y criador y constituida *Reyna del Cielo*" [1624, p. 72]. El devoto del siglo XVII conocía perfectamente los signos y símbolos que completaban el sentido de esas escenas aparentemente familiares.

María, en efecto muy joven, de una belleza andaluza muy recatada, parece de rodillas, con gran dignidad, mano izquierda sobre el corazón en signo de reflexión intensa mientras que su mano derecha se abre en un gesto de aceptación. La armonía viva y discreta de su vestido de un violeta púrpura y de su manto azul oscuro, pone de relieve el dibujo muy puro de sus manos y de su rostro intensamente recogido, con los ojos medio cerrados, absortos por esta aparición interior, típica de los santos visionarios de Zurbarán. Para la postura y la expresión de la Virgen, el pintor se inspira de un grabado de Hendrick Goltzius de 1594 [Delenda 1998_3, pp. 132-133, figs. 12-14] (fig. 1). Aunque la deuda al pintor flamenco parece evidente, como siempre, el artista extremeño transforma una fuente manierista en algo totalmente personal e inconfundible.

A la derecha, a pesar de sus amplias alas desplegadas, el ángel Gabriel permanece perfectamente inmóvil, con sus manos cruzadas sobre el pecho en un gesto de oración y de salutación. Su actitud modesta se opone a la suntuosidad dorada de sus ropajes. Viste amplia túnica de un color anaranjado con reflejos tornasolados, entreabierta a partir de la cadera, sobre un alba de un blanco irisado, formando gruesos pliegues al tocar el suelo de espesas nubes grises espumosas. Recoge con su brazo derecho una amplia estola enrollada de un amarillo vivo, sujeta en el hombro por un gran broche. Con rizos muy juntos, su cabello de un rubio tostado enmarca un rostro juvenil y al mismo tiempo serio, con la mirada baja, expresando el abandono a la voluntad divina.

Estos dos adolescentes de perfecta belleza, muy serios y conscientes de la importancia del acontecimiento, forman una imagen ideal de la *Anunciación*, escena de una rara intensidad que concilia muy acertadamente lo solemne y lo íntimo. Sin embargo, Zurbarán no inventó esta composición, utilizó numerosos grabados nórdicos para colocar a los personajes, a partir de la composición de Goltzius de 1594, como hemos dicho, o para pintar los ángeles de la parte superior. Estos ángeles parecen comentar la escena y están directamente tomados de un gran grabado de Cornelis Cort, *La Anunciación con profetas* sobre una composición de Federico Zuccaro, como apuntó Benito Navarrete. A partir de esta idéntica fuente Antonio Mohedano pintó en 1604-1605 su famosa *Anunciación* de la iglesia del mismo nombre de Sevilla [Navarrete 1998_1, pp. 110-112, 126-127, figs. 126, 162, 173-176] (fig. 2). La posición de la Virgen y

del ángel está en el otro sentido pero el extremeño se inspira de los colores del lienzo sevillano. A partir de estos modelos, Zurbarán, con su talento de colorista y su capacidad para captar los volúmenes, crea una obra original y poética. Se reconocen en él modos de composición que se revelan perfectamente eficaces. Los primeros planos con coloridos suntuosos resaltan en plena luz sobre columnas o pilastras a contraluz, muy oscuras, que dejan aparecer grandes espacios claros con paisajes urbanos esbozados muy ligeramente. En el cielo, el rompimiento de gloria ilumina con sus rayos parte de la escena terrestre y múltiples angelotes aparecen disimulados en las nubes gris oscuro. La seguridad de la mano del maestro le permite variar infinitamente su modelado: largas pinceladas para perfilar las siluetas o los pliegues de los vestidos, pequeños toques rápidos para tratar los buclecitos, finas veladuras para plasmar las transparencias.

Obra de un gran artista que consigue conmover y deslumbrar, la *Anunciación* muestra hasta que punto Zurbarán ha interpretado escrupulosamente los textos destinados a sostener la oración cartujana. Sus pinturas para Jerez ilustran concretamente los escritos de Fray Antonio de Molina, de la cartuja de Miraflores, cuyas *Meditaciones sobre la vida de Cristo* publicadas en Burgos en 1615 y reeditada en 1671, proponen una guía de meditación por medio de las imágenes, según la norma ignaciana de la composición de lugar [Fray Antonio de Molina, *Tratado secundo de las meditaciones de la vida de Christo Nuestro Señor hasta su Pasión*, Madrid, 1671, fóls. 188-189 v]. Como los otros episodios de la Infancia de Cristo, esta *Anunciación* de Zurbarán tan recogida, concilia las calidades de un relato perfectamente claro de la escena evangélica, solemne e íntima, con las de un soporte de meditación intemporal sobre la perfecta sumisión a la voluntad divina.

Una copia en pesímas condiciones de conservación se encuentra en la iglesia francesa de Merck-Saint-Lievin (Pas-de-Calais).

122. ADORACIÓN DE LOS PASTORES

1638
Óleo sobre lienzo, 267 x 185 cm
Firmado abajo a la izquierda en la cartela: *Franc.º de Zurbaran Philipi/III Regis Pictor. faciebat./1638 ad.*
Grenoble, Musée de Grenoble (Inv. n° 560)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, primer cuerpo, compartimiento izquierdo, 1638/40-1810; Madrid, depósito del Rosario,

1810-1813, nº 68; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre de 1835-junio de 1837; vendido en 40.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 20 de junio de 1837; Real Orden autorizando la venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 327 (1), nº 337 (4); París, almacenes del Louvre, 1848-1850; Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, nº 159, comprado por Colnaghi para el duque de Montpensier (1.700 £ los cuatro lienzos procedentes del retablo); Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duques de Montpensier, 1853-1873; Boston, Atheneum, 1874-1876; Sevilla, Palacio de San Telmo, 1876-1897; Palacio de Villamanrique, colección de la condesa de París, 1897-1900; París, marchante Féral, 1900-1901; vendido al coronel de Beylié en mayo de 1901 (5.000 FF); donado al Museo de Grenoble en junio de 1901.

La nueva iconografía del nacimiento del Salvador llegó también a España a través de los modelos italianos. Reunía en una misma representación dos episodios del Evangelio: el *Gloria in excelsis Deo* cantado por los ángeles (Lc 2, 14) y la adoración de los pastores (Lc 16-20), que asocia de nuevo el cielo a la vida terrestre de Jesús [Mâle [1932] 1972, pp. 243, 249]. En el siglo XVII, la íntima *Natividad* medieval con la Virgen adorando a su Divino Hijo, ya no se separaba de la presencia de los pastores, que acudieron al pesebre tras el llamamiento del ángel. La imagen de María descubriendo al Niño, fuente de luz, se generalizó también desde el siglo XVI.

Fig. 1: Guido Reni, *Asunción de la Virgen*, detalle. Londres, The National Gallery.

Fig. 1bis: Guido Reni, *La Coronación de la Virgen*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En el cuadro de Zurbarán, la Virgen adolescente con su rostro recogido y grave, ofrece a la adoración de los pastores el Niño desnudo, presentado sobre un gran paño blanco, prefiguración del sudario. En la misma diagonal y bajo el humilde pesebre donde reposa Jesús, un tierno cordero con las patas atadas evoca el *Agnus Dei* entregado a los hombres y revela la misión universal del Redentor. Al final de la misa, el sacerdote presenta la Hostia a los fieles con las palabras de Juan Bautista: "Este es el cordero de Dios, el que quita los pecados del mundo" (Jn 1, 28). Una mirada superficial sólo percibe la ofrenda sencilla de un pastor, pero una visión más profunda exalta al cordero pascual, esperanza del cristiano como imagen de Cristo inmolado cuya sangre derramada sobre la cruz abre la salvación a los hombres. La dimensión eucarística del Niño entregado, desnudo, está completada por su camita de paja donde las espigas de trigo, pan de vida, están puestas en evidencia según una tradición multisecular.

Los primeros en maravillarse de la visión del Verbo encarnado fueron unos pobres pastores. La asombrosa noticia les fue anunciada por el ángel que, para numerosos místicos, sobre todo españoles, sería el propio San Gabriel: "Se les apareció con forma humana, resplandeciente de gloria" cuenta María de Agreda. Zurbarán, pintando un gran ángel arpista con el mismo vestido anaranjado abierto sobre un blanco irisado que el arcángel de la Anunciación, parece tener en cuenta aquí esa linda tradición. Según la misma monja cada movimiento del Salvador iba acompañado por la música celestial de diez mil ángeles [Agreda, [1670] 1696, I, p. 112 y V, pp. 35-39]. El extremeño pinta sobre la bóveda del cielo miríadas de caras de angelotes apenas esbozadas sobre un fondo de oro puro. A contraluz, sentado sobre nubes en forma de bancos, aparece un coro de angelotes sonrosados, inspirados en Guido Reni (figs. 1 y 1bis) como advirtió Alfonso Pérez Sánchez [Pérez Sánchez 1965, nºs 64-65, pp. 266-275]. Hacia

Fig. 2: Mauro Gandolfi, grabado de la *Santa Cecilia* de Rafael.

Fig. 3: Jacques Stella, *Santa Cecilia*. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 4: *Adoración de los pastores*, copia. Madrid, Mercado del arte.

1605-1607 cuando el pintor boloñés pinta la *Coronación de la Virgen* (dos versiones conservadas hoy en el Prado y en la National Gallery de Londres) se inspiró de la *Santa Cecilia* de Rafael (Pinacoteca de Bolonia) donde aparece también un grupito de niños cantantes muy parecidos [una copia por Guido Reni del cuadro de Rafael se conserva en Roma, Iglesia San Luis de los Franceses (L. Dussler, *Raphael*, Londres y Nueva York, [1966], 1971, p. 40)]. Este motivo encantador, sacado de cuadro de Rafael y conocido por grabados (fig. 2), fue utilizado también por el francés Jacques Stella en su *Santa Cecilia* de 1627 (fig. 3). En el lienzo de Zurbarán, este coro de aplicados cantorcitos acompaña al bello arcángel arpista que parece conversar con otro grupo de ángeles músicos ubicados detrás de la Virgen [véase Rodríguez Villafranca 1999, pp. 130-148].

Los místicos han situado siempre durante la noche el nacimiento del Salvador. Después de Correggio, los artistas representan al Recién Nacido iluminando la escena nocturna con su sola presencia. En la *Natividad* de Zurbarán, no aparece ninguna fuente luminosa en el registro terrestre. De hecho, si el efecto de la noche atenúa la vivacidad de los colores, la iluminación funciona como un proyector de teatro sobre ciertos rostros. Sólo el Niño, casi desnudo, blanco y rosado, acostado sobre su paño inmaculado, está pintado en plena luz. Dicha luz, viene de la izquierda dejando en una dulce penumbra parte de las figuras. La composición se inscribe de manera muy clásica sobre dos grandes triángulos ajustados. A la izquierda, más iluminado, el grupo que rodea al Niño Dios resulta extremadamente juvenil: Virgen meditativa, ángeles músicos adolescentes, con un rubio cantor de radiante belleza en el centro. En el primer plano un muchacho se apoya sobre una chiquilla arrodillada que mira al espectador mostrándole la escena como un recitante de teatro [para un análisis pormenorizado de la influencia del teatro sobre la pintura barroca véase Moreno 1997, pp. 59-65]. Esta niña sonríe, caso único en la pintura de Zurbarán, y ofrece una gran cesta llena de huevos que representan la fertilidad y la resurrección [Gállego 1968, p. 40 y Hall [1974] 1994, *ad vocem.* A propósito de la presencia del cordero y de la cesta de huevos, J.M. Pita Andrade observó los nexos de la *Adoración de los pastores* de Zurbarán, con la de Pantoja de la Cruz fechada en 1603 [véase Pita 1965, pp. 242-249]. En el suelo, una bella vasija de barro barnizada completa este admirable bodegón.

A la derecha, un grupo masculino repite de un modo menor los mismos efectos luminosos. San José, varonil, joven y bello como lo deseaban los exegetas de la Reforma católica, sobre todo los españoles, cruza sus manos sobre su pecho y baja los ojos en una postura de adoración perfecta. El artista eligió unos tonos apagados de beige, tostado, malva o verde oscuro para el padre terrestre de Jesús y los tres pastores. El más anciano acompaña la muda oración del carpintero con sus gruesas manos de campesino humildemente unidas. Detrás de ellos, dos jóvenes parecen deslumbrados por la grandeza del misterio. El efecto de profundidad está sencillamente conseguido con los volúmenes y los colores sabiamente graduados. Zurbarán, sin embargo poco acostumbrado a pintar escenas con personajes múltiples, logró perfectamente su composición, clara, armoniosa, impregnada de esta gravedad mística que ilumina el rostro de María, de los ángeles y de los pastores. Sin duda orgulloso de ese éxito, el pintor firma sobre un cartelito rectangular "Franc.º de Zurbarán Philipi/III Regis Pictor. faciebat./ 1638.ad.". La cuarta I desapareció porque en esa fecha se trata evidentemente de Felipe IV que había dado este título en 1634 al extremeño, cuando él trabajaba en Madrid para el palacio del Buen Retiro.

Una curiosa copia pequeña en una orla de flores se encuentra en el mercado de arte madrileño (fig. 4).

123. CIRCUNCISIÓN

1639
Óleo sobre lienzo, 264 x 176 cm
Firmado y fechado abajo en el centro: *Franco de Zur barán faci/1639*
Grenoble, Musée de Grenoble (Inv. n° 562)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, primer cuerpo, compartimiento izquierdo, 1638/40-1810; París, Musée Napoleón, 1813-1815

Fig. 1: Wierix, *La Circuncisión*, 1580 en Jerónimo Nadal, *Evangeliæ historiæ imagines*, Amberes, 1580.

Fig. 2: Durero, *La Circuncisión*, 1505.

(inv. 1813, n° 381); Madrid, Real Museo, 1815-1816 (en caja); Paular, Cartuja de Santa María, 1817-1819 (?); Madrid, Real Academia de San Fernando, 1819-1824; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre de 1835-junio de 1837; vendido en 80.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 20 de junio de 1837; Real Orden autorizando la venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 329 (1), n° 339 (4); París, almacenes del Louvre, 1848-1850; Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, n° 140, comprado por Colnaghi para el duque de Montpensier (1.700 £ los cuatro lienzos procedentes del retablo); Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duques de Montpensier, 1853-1873; Boston, Atheneum, 1874-1876; Sevilla, Palacio de San Telmo, 1876-1897; Palacio de Villamanrique, colección de la condesa de París, 1897-1900; París, marchante Féral, 1900-1901; vendido al coronel de Beylié en mayo de 1901 (5.000 FF); donado al Museo de Grenoble en junio de 1901.

Colocada encima de la *Adoración de los pastores* en el compartimento de la derecha del segundo cuerpo del retablo, la *Circuncisión* insiste más aún sobre los sufrimientos de Cristo, necesarios para la salvación de los hombres. Como las anteriores, la escena está ordenada con un esquema clarísimo de formas legibles. A la violencia del acto se opone el inmovilismo de los personajes: el Niño desnudo, mutilado, en el centro geométrico de la composición, anuncia su Crucifixión. La Circuncisión, que vierte la primera sangre divina para los pecadores, prefigura en efecto los sufrimientos de Jesús ofrecidos en la Cruz.

Rito de iniciación en numerosos pueblos antiguos, la circuncisión, practicada por los judíos el octavo día después del nacimiento, estaba asociada a la imposición del nombre del niño por su padre. "A los ocho días, cuando lo circuncidaron, le pusieron el nombre de Jesús, como lo había llamado el ángel ya antes de su concepción" (Lc 2, 21). Esta pequeña mutilación ritual impuesta por la Ley de Moisés manifiesta la pertenencia del hombre israelita al pueblo de la Alianza (Gn 17, 9-14) y su derecho a participar en el culto. Los teólogos consideran la circuncisión judía, practicada hasta el final del Antiguo Testamento, como una prefiguración de lo que será el bautismo para los cristianos después del ministerio de San Pablo (Ro 2, 25-29). Como testimonio de obediencia a las voluntades del Padre celeste, María y José sometieron al Niño a lo estipulado por la ley. La Circuncisión de Jesús exalta también la virtud de obediencia, uno de los tres votos monacales pronunciados por los cartujos. Los artistas empezaron a representar esta ceremonia, que podía resultar bárbara a los cristianos, sobre todo cuando los escritores místicos comenzaron a poner en relieve los sufrimientos del Niño Jesús y el primer derramamiento de su sangre para la redención de los pecadores.

La mayoría de los exégetas de la Circuncisión suponían que ésta tuvo lugar en el mismo pesebre de Belén, teniendo como oficiante a San José o incluso a la Virgen. Los patronos de esta escena prefirieron situar la ceremonia en la sinagoga, con la asistencia de su padre terrenal. Esta representación convenía mejor al decoro recomendado por los teóricos del arte sagrado en el siglo XVII, y correspondía al creciente fausto de la Iglesia Católica.

A pesar de los consejos del viejo Pacheco que, por razones de decencia, deseaba ver a la Virgen consolando al Niño después de la ceremonia y no al acto en si [Pacheco [1648] 1990, p. 612], los cartujos

impusieron a Zurbarán una descripción particularmente realista de la mutilación ritual. Jesús niño, desnudo, está sostenido por un anciano sobre una especie de altar que evoca otra vez más el sacrificio de la misa. El Sumo Sacerdote, vestido de azul oscuro, presenta al Niño sin tocarle directamente, con las manos veladas por una estola violeta, color litúrgico penitencial, en signo de respeto, como si llevara una custodia para la exposición del Santísimo. Un sacerdote especializado, o *mohel*, practica minuciosamente la intervención. Lleva las fastuosas vestiduras sacerdotales descritas en la Biblia durante la consagración de Aarón: "Tomarás las vestiduras y pondrás a Aarón túnica, el manto, el efod y el pectoral y le ceñirás con el cinturón del efod. Le colocarás la tiara en la cabeza y sobre la tiara la lámina santa" (Ex 29, 5-6). A este indumento litúrgico de una riqueza fabulosa, se contraponen los sencillos vestidos de los acólitos o ayudantes, algunos de los cuales llevan el gorro frigio colorado que se atribuía entonces a los ancianos judíos. Unos personajes con acentuados rasgos semitas forman con sus cabezas cercanas un gran círculo de donde parece salir la columna oscura, colocada sobre un alto pedestal, tan frecuente en las pinturas de Zurbarán. El maestro extremeño la utiliza para solemnizar una escena y crear un segundo plano detrás de los protagonistas. Estos personajes representan aquí el mundo un poco amenazante de la Antigua Ley de la que el joven y hermoso San José, sin sombrero y con los ojos cerrados, se aísla, intensamente recogido.

Fig. 3: Hendrick Goltzius, *La Circuncisión*, grabado, detalle, 1594.

Fig. 4: Zurbarán, *La Circuncisión*, detalle.

Esta lección de obediencia de la Santa Familia a la ley judía está intensificada por la ausencia de María, habitualmente representada en esta ceremonia. En efecto, los cartujos debieron imponer la interpretación poco frecuente del padre Cristóbal de Fonseca, agustino toledano, cuyos escritos, orientados hacia la predicación, tuvieron un enorme éxito. Su obra más popular es la *Vida de Christo Nuestro Señor* de 1597, donde se cuenta que los santos esposos, ante la pobreza de la gruta de Belén, "se determinaría en que el Santo Joseph llevase al niño a la Synagoga de aquella cuidad y presentándole a algún sacerdote pusiese por obra la divina voluntad" [Fray Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo Nuestro Señor*, Barcelona, 1597, fóls. 167r, 167v. Aunque utilice este tratado de Fonseca muy a menudo, Pacheco critica esta iconografía poco corriente (*op. cit.* pp. 609-610)]. Por supuesto, la Virgen estaba atenta a someterse a la Ley judía. Ésta no permitía la salida de la madre durante los cuarenta días siguientes al parto, con lo cual María no podía asistir a la ceremonia. Siempre muy obediente a los deseos de sus mecenas, Zurbarán se muestra de nuevo el mejor intérprete de la Reforma católica, que deseaba reflejar lo más posible la verdad histórica. Como en la *Adoración de los pastores*, un muchachito se vuelve hacia el espectador, invitándole a participar en la ceremonia. El joven acólito, cuyas calzas azules se armonizan con el vestido del anciano sirviente, lleva un suntuoso aguamanil sobre un plato de cobre brillante. Esta jarra es una alusión al agua del bautismo que sustituirá a la circuncisión para los cristianos. El paño blanco con franjas puesto en evidencia sobre su hombro acentúa este simbolismo. Las palabras del *Tantum ergo* cantado antes de la bendición del Santísimo aparecen como comentario del cuadro: "Adoremos pues prosternados en tan grande Sacramento; que los ritos antiguos se abandonen para este nuevo misterio y que la fe supla el defecto de nuestros sentidos" [Dom Bruno de Solis 1676, manuscrito citado por los padres cartujos (en Pemán 1989, p. 353)]. La importancia dada por los cartujos a las Santas Especies conservadas en el Sagrario confirma aquí otra vez la dimensión eucarística del retablo de la Santa Infancia.

Para componer esa obra sumamente original, Zurbarán ha utilizado sin embargo múltiples fuentes grabadas. El pintor ha visto sin duda la estampa de Wierix para la "Circumcisio Christi", que ilustra el libro de *Evangeliæ historiæ imagines* (1580) del jesuita Jerónimo Nadal [Cunnar 1988, pp. 105-112] (fig. 1). Zurbarán la utiliza, sobre todo para la representación de Jesús sobre el altar y la figura del niño con la jarra vuelto hacia el espectador. La importancia de este libro ilustrado para definir la iconografía ortodoxa en las representaciones de la vida de Cristo, ha sido frecuentemente demostrada [Delenda, "Nadal, Ribadeneira et Pacheco: l'influence des jésuites sur l'art espagnol du Siècle d'Or", cat. exp. *Baroque. Vision jésuite*, Caen, 2003, pp. 233-247]. El extremeño utiliza también un personaje de la *Pequeña Pasión* de Durero para pintar el acólito que lleva un cirio a la derecha, como demostró Benito Navarrete [Navarrete 1994, p. 367, figs. 15-16]. Dicho acólito aparece en la *Circuncisión* grabada por el propio Durero (fig. 2). Para el otro sirviente con gorro frigio situado a la izquierda el pintor pudo inspirarse en un grabado de Wierix, *Innocentia spectatis* de los *Humanæ Salutis Monumenta* publicados en 1571 por Benito Arias Montano [Benito Arias Montano, *Humanæ Salutis Monumenta*, Amberes, 1571; edición Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1984, s.p.]. Sin embargo, su deuda más patente es de nuevo la que tiene con un gran grabado de la *Circunsición*, firmado por Goltzius en 1594 para una serie de escenas de la Infancia, ya utilizada en la composición de la *Anunciación* de Jerez [Delenda 1998_1, pp. 130-133, figs. 7-15] (fig. 3). La escena central (fig. 4), tan violenta, del Niño mutilado y mantenido por un anciano y los mismos gestos del *mohel*, provienen seguramente de esta estampa. Sin embargo, para el grabador flamenco la búsqueda de lo pintoresco se acentúa en contra del simbolismo: el viejo sacerdote que opera sentado para más comodidad lleva gruesos quevedos que le quitan dignidad. Aquí, como en otros ejemplos, Zurbarán intentó solemnizar una escena que los pintores, sobre todo nórdicos, de los siglos XV y XVI habían reducido a la realidad más trivial. Sin ocultar de ninguna manera el realismo de la intervención, el pintor español supo crear una imagen fascinante, impregnada de decoro, que evoca el Santo Sacrificio de la misa celebrado cada día sobre el altar.

Esta interpretación de la *Circuncisión*, sin duda impuesta por los cartujos, se inscribe sin dificultad en la corriente de realismo vigoroso puesto de moda desde Lope de Vega. Sus *autos sacramentales*, muy populares, encargadas para las ceremonias del Corpus o de Navidad debían suscitar interés tanto al más sabio como al más inculto de los espectadores. Lope de Vega describe muy crudamente el cuchillo afilado, la herida y la sangre de la ceremonia ritual, prefiguración de la futura Pasión [Lope de Vega, *Auto sacramental de la Circuncisión y sangría de Christo nuestro bien*, 1622]. Por su descripción muy concreta del acontecimiento, Zurbarán expresa bien la sensibilidad religiosa de la España contemporánea, rompiendo los escrúpulos de decencia arcaicos de un Pacheco, para ilustrar con más realidad el Evangelio. Jeannine Baticle ha subrayado cómo la *Circuncisión* del extremeño inspiró un relieve del mismo tema realizado entre 1641 y 1645 por José de Arce para el retablo de la Iglesia de San Miguel de Jerez [Baticle 1988, p. 270].

124. ADORACIÓN DE LOS MAGOS

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 264 x 176 cm
Grenoble, Musée de Grenoble (Inv. n° 561)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, primer cuerpo, compartimiento izquierdo, 1638/40-1810; París, Musée Napoleón,

Fig. 1: Hieronymus Wierix, en Benito Arias Montano, *Humanae Salutis Monumenta*, Amberes, 1571.

Fig. 2: Radiografía de la *Adoración de los Magos*, detalle.

Fig. 3: Abraham Bloemaert, *Adoración de los Magos*, ca 1622-24. Grenoble, Musée.

1813-1815 (inv. 1813, n° 380); Madrid, Real Museo, 1815-1816 (en caja); Paular, Cartuja de Santa María, 1817-1819 (?); Madrid, Real Academia de San Fernando, 1819-1824; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre 1835-junio 1837; vendido en 40.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 20 de junio de 1837; Real Decreto de autorización de venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 328 (1), n° 338 (4); París, almacenes del Louvre, 1848-1850; Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, n° 160, comprado por Colnaghi para el duque de Montpensier (1.700 £ los cuatro lienzos procedentes del retablo); Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duques de Montpensier, 1853-1873; Boston, Atheneum, 1874-1876; Sevilla, Palacio de San Telmo, 1876-1897; Palacio de Villamanrique, colección de la condesa de París, 1897-1900; París, marchante Féral, 1900-1901; vendido al coronel de Beylié en mayo de 1901 (5.000 FF); donado al Museo de Grenoble en junio de 1901.

Después de los sufrimientos morales de la pobreza experimentados por la Santa Infancia durante la Natividad y tras el dolor físico del tierno Niño en su circunsición, llega el triunfo espléndido de la *Adoración de los Reyes*. Colocada a la izquierda del retablo, pero a la derecha del altar y encima de la *Anunciación*, la *Epifanía* opone sus coloridos deslumbrantes a los colores más fríos de la *Circunsición*. Para pintar esta escena tradicional, Zurbarán se inspira de los esquemas clásicos insistiendo sobre lo que le parece esencial: el acto de adoración, punto culminante de la significación profunda del retablo.

Por supuesto, entre los judíos, instruidos por la Ley y los profetas, fueron los pastores, los más humildes entre los pobres, los que tuvieron el honor insigne de ser los primeros adoradores de Dios hecho hombre sobre la tierra. No obstante para el Creador no era suficiente llamar sólo a los fieles de la Ley de Moisés: quería manifestarse también ante los gentiles y ante los grandes de este mundo. En su *Libro de las vidas de los santos* tan popular, el jesuita Pedro de Ribadeneira relata el episodio tal y como se lo imaginaban en el siglo XVII: "Al sagrado misterio de la Epifanía la Santa Iglesia celebra ese día famoso donde el Hijo de Dios, vestido de nuestra carne, se manifestó a los Reyes Magos, como a los príncipes de la gentilidad [...] quizo ser conocido de los que estaban cerca y lejos, de los nativos y de los extranjeros, de los pastores y de los reyes, de los simples et de los sabios, de los pobres y de los ricos, de los Hebreos y de los paganos, de la sinagoga y de la gentilidad, uniendo a distintas religiones por medio del conocimiento de un solo Dios" [Ribadeneira ed. 1982, I, p. 116]. El evangelista San Mateo, el único que habla de los Magos (Mt 2, 1-12) no precisa su número, fijado en tres por la tradición. Lutero ponía en duda que fuesen reyes y varios exegetas post-tridentinos, como el padre Cristóbal de Fonseca, atentos a no alejarse de la verdad evangélica, adoptaron esta opinión. Pero como el concilio de Trento condenó únicamente las escenas religiosas contrarias a la ortodoxia o susceptibles de favorecer la herejía, la iconografía tradicional de la *Adoración de los Magos* no sufrió profundas transformaciones.

Como la mayoría de los artistas contemporáneos, Zurbarán pinta a los Santos Reyes "vestidos con gala y autoridad", así como lo recomendaba Pacheco [Pacheco [1649] 1990, p. 616. Para la *Pintura de la adoración de los tres Reyes Magos a Cristo Nuestro Señor*, Pacheco se inspiró también del libro de Fonseca (p. 613)]. Sus suntuosos trajes exóticos evocan la diversidad de sus orígenes, Europa, Asia y África, acuentuando así el carácter universal de la Revelación

y de la Rendención. La elección del número tres inspirada por los presentes llevados por los magos, introducía además la simbología de los pueblos, procedentes de los tres hijos de Noé. El pintor sabía con seguridad que debía pintar a Melchor como un anciano con larga barba blanca, a Gaspar, descendiente de Cham, como un joven apuesto, y a Baltasar, procedente de Japhet, como un hombre maduro, negro y barbudo. Aunque Molanus, autor del primer tratado de iconografía cristiana de la Reforma católica, haya aceptado la tradicional representación flamenca de las tres edades del hombre reunidas alrededor de Cristo para confirmar la universalidad de la Redención [Molanus [1570] 1996, lib. III, cap. 3, p. 239], los artistas abandonaron generalmente esta fórmula en el siglo XVII. Zurbarán, como Velázquez, sólo representa un anciano, el más sabio, el que entendió primero la importancia de aquel nacimiento y por eso se arrodilla, con las manos juntas en actitud de profunda adoración delante del Divino Niño. El artista sigue aquí precisamente a Pacheco, quien añade: "El viejo que adora primero tenga descubierta la cabeza y el tocado con su corona y el presente, o don, junto a sí en el suelo; los otros dos tengan los dones en las manos y sus tocados y sus coronas puestas" [Pacheco *op. cit.*, p. 616].

El esquema general de la composición se inspira de nuevo en un grabado de Wierix según Martin de Vos, *Adoratio Magorum*, de los *Evangelicæ historicæ imagines* del padre Nadal. Este repertorio de imágenes de una ortodoxia perfecta, fue recomendado frecuentemente por Pacheco, que se apoyaba constantemente en la autoridad del jesuita mallorquín para describir los episodios de la vida de Cristo [véase Bassegoda 1990, p 35]. El propio Nadal dibujaba él mismo los esbozos para los grabados que debían ilustrar sus comentarios de los evangelios dominicales. Su libro resulta una especie de repertorio de imágenes explicadas, muy utilizadas por los pintores del siglo XVII [ver Delenda 2003], sobre todo españoles, menos inventivos para sus composiciones que los italianos o los flamencos. La mayoría de las *Adoraciones de los Magos* ejecutadas en España en esta época, repiten generalemente este esquema general. Sin embargo Zurbarán utiliza igualmente otras fuentes grabadas, principalemente una ilustración de Hieronymus Wierix en su obra *Humanae Salutis Monumenta* del famoso humanista Benito Arias Montano (fig. 1), publicada en Amberes en 1571, varias veces reeditada y traducida en los idiomas vernáculos [Benito Arias Montano, *Humanae Salutis Monumenta*, Amberes, 1571; edición Swan, San Lorenzo de El Escorial, 1984, s.p.]. Diversos detalles prueban que Zurbarán observó muy bien dicho grabado: el paje parcialmente cortado que lleva la cola del primer mago, la corona depositada en el suelo en signo de humildad y la presencia muy discreta de San José derivan directamente de Wierix.

Fig. 4: *Adoración de los Magos*, copia. Iglesia de La Ferté Vidame (Francia).

Fig. 5: Régnier y Bettanier, *Adoración de los Magos*, litografía, 1846.

El padre Nadal no deseaba que se representara al padre putativo de Jesús en esta escena, suponiendo que su presencia incitaría a los magos a considerarle como su verdadero padre. Sin embargo tanto los artistas como los teólogos que ayudaban a los pintores a fijar con rigurosa precisión la iconografía de sus lienzos no se decidieron a suprimir al esposo terrestre de María cuyo culto se había desarollado mucho en la península ibérica. En el tratado de Nadal, Wierix no lo había representado, pero en el de Arias Montano aparece medio disimulado por unos tapices detrás de la Virgen. Zurbarán lo pinta como siempre joven, bello y recogido, de pie detrás de María a quien protege permaneciendo en la penumbra, mientras que le Niño y su madre están en plena luz.

A veces la preocupación por adaptarse exactamente a las consignas de su clientela, obligó al pintor a retocar sus lienzos. La radiografía de la *Adoración de los Magos* reveló un importante arrepentimiento

en la posición de la cabeza de la Virgen que fue entonces esbozada dos veces por el pintor (fig. 2). Los contractos conservados prueban que el maestro se comprometía a rehacer lo que no fuera del agrado de los padres mecenas. Probablemente es lo que occurió aquí: en una primera versión, la exquisita figura de María se inclinaba hacia el anciano rey mago arrodillado. Su expresión muy dulce, cercana a nuestra sensibilidad contemporánea, difería de la que podemos admirar actualmente. En la versión definitiva del cuadro, la Virgen, perfectamente derecha, se presenta con el rostro grave, meditativo y altivo de una belleza andaluza perfecta, muy parecido al de la *Anunciación*. El primer bosquejo poseía un carácter más familiar, más intimista y más humano que desacralizaba sin duda la representación a los ojos de los cartujos. Los santos monjes veneraban ante todo a María, Madre de Dios, su primera patrona, y sabemos que la Anunciación y la Natividad se celebraban en la liturgia cartuja con una particular solemnidad. Las *Meditaciones sobre la vida de Christo*, publicadas en 1613 por el cartujo Antonio de Molina [Antonio de Molina, *Tratado secundo de las meditaciones de la vida de Christo Nuestro Señor hasta su Pasión*, edición Madrid, 1671] como complemento a sus *Ejercicios espirituales*, constituían una verdadera guía para los hijos de San Bruno. En estas meditaciones, las descripciones muy concretas de los episodios del Evangelio explican ciertas particularidades de las pinturas de Zurbarán, como la actitud a la vez púdica y altiva de María en los cuadros del museo de Grenoble. Así la postura más majestuosa que Zurbarán da a María, conviene mejor al sentimiento de reverencia que tenían que experimentar los fieles según las indicaciones de los cartujos.

Las vestiduras muy simples de la Sagrada Familia se oponen a los opulentos trajes orientales de los reyes magos que parecen sacados directamente de un guardarropa de teatro. El pintor destaca en la descripción de calidades de estas telas ricas y espesas. Sobre una gran diagonal, el amplio manto de brocardo dorado del rey Melchor extiende sus pesados pliegues de espesa seda. La brillantez del tejido, subrayada por una vuelta de perlitas a lo largo de las mangas y del dobladillo, forma un contraste con el pelaje espeso de su cuello de piel, problablemente de armiño. Para el ropaje del anciano mago, Zurbarán pudo inspirarse de un grabado hecho a partir de la *Adoración de los Magos* de Bloemaert actualmente también conservado en el museo de Grenoble (fig. 3). Detrás de él, Baltasar lleva un turbante blanco con rayas de un azul verdoso. En la parte central aparece un sorprendente rey Gaspar, figura marcial cubierta de joyas barrocas y suntuosas con armadura de cuero y casco. Quizás recordaría al santo rey caballero Fernando o podía evocar el combate del Sotillo. La riqueza de los atavíos llama la atención sobre la vertical de las arcadas a contraluz, perfiladas sobre un fondo de cielo muy claro. Este orientalismo teatral no extrañaba al espectador acostumbrado a las homilías llenas de imágenes muy concretas.

Una copia del cuadro se conserva en la Iglesia de La Ferté Vidame (Eure et Loire) en Francia (fig. 4). Cuando estaba en la Galería Louis-Philippe fue grabado en litografía por Régnier y Bettanier (fig. 5). El éxito del lienzo también se puede observar en la iglesia de Tencin, cerca de Grenoble, donde se puede admirar una grande vidriera de medio punto realizada por el Abate Calès en 1952.

125. BATALLA DE JEREZ

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 335 x 191 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (Inv. n° 20.104)
Restaurado en Nueva York en los talleres del Metropolitan Museum en 1986-1987

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, primer cuerpo, compartimiento central, 1638-1640; retablo del coro de los hermanos legos,

lado derecho, 1660-1700 (?); Madrid, Palacio del Príncipe de la Paz, 1810-1813, n° 19; París, Musée Napoleón, 1813-1815 (inv. 1813, n° 349; no expuesto); Madrid, Real Museo, 1815-1816 (en caja); Paular, Cartuja de Santa María, 1817-1819 (?); Madrid, Real Academia de San Fernando, 1819-1824; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre de 1835-junio de 1837; vendido en 40.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 20 de junio de 1837; Real Orden autorizando la venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 355 (1), n° 365 (4); París, almacenes del Louvre, 1848-1850; Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, n° 405, (160 £), comprado por Farrer para Henri Labouchère, futuro barón Taunton; colección Lord Taunton; adquirido por el museo a sus descendientes en 1920.

Espléndido nocturno, alumbrado por la muy luminosa aparición de la Virgen con el Niño, la *Batalla de Jerez* cumple una función esencialmente narrativa. Colocada en principio en el centro del primer cuerpo del retablo, describía de forma elocuente el episodio milagroso que dio su nombre a la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión. La escena reproducida por Francisco de Zurbarán con su fidelidad acostumbrada, conmemora una intervención de María que permitió a los jinetes cristianos escapar a una emboscada tendida por los moros. Seguramente los cartujos dieron al pintor una descripción muy precisa de esta batalla, relatada por el jesuita Martín de Roa en una historia de Jerez de la Frontera publicada en Sevilla en 1617. El sabio religioso, autor de varios tratados frecuentemente utilizados por Pacheco en su *Arte de la Pintura*, cuenta como la cartuja de la ciudad había sido fundada en el lugar del *Sotillo* en conmemoración de un combate ganado sobre los árabes por las fuerzas cristianas, sostenidas por la protección de la Virgen. Los moros, muy numerosos, escondidos en un olivar cerca del río Guadalete, se preparaban para caer sobre los jinetes cristianos durante una noche muy oscura. De pronto, el cielo se iluminó milagrosamente con una potente luz descubriendo la emboscada. Mientras que el ejército de Jerez destrozaba el de los musulmanes "no faltó de los nuestros quien con mayor advertencia mirase dónde se descubría la luz y viese la imagen de la Santísima Virgen". Se levantó una ermita en ese lugar "i para memoria píntase su Imagen en medio de una nube resplandeciente, con los nobles de Xerez armados a caballo, vuelto el rostro a la parte donde en la espesura se descubrían los moros". El padre Martín de Roa, que creyó que la batalla tuvo lugar durante la Reconquista, contaba que esta pintura, objeto de gran devoción por parte de los fieles, existía todavía en 1617 y que el monasterio de los cartujos había mantenido la antigua ermita, dejándola al exterior de la clausura para que los ejércitos pudieran rezar allí antes de cada batalla [Martín de Roa, *Santos Honorio, Eutichio, Estevan, Patronos de Xerez de la Frontera, Nombre, Sitio, Antiguedad de la ciudad*, Sevilla, 1617, fol. 146]. Añadía incluso que el santo rey Fernando III (1230-1252) consiguió numerosas victorias orando delante de esta imagen [*ibidem*, fol. 146 v].

Como señalamos, el padre Roa sitúa la emboscada del Sotillo durante la Reconquista de Jerez, concretamente durante la primera reconquista de 1248. En cambio, Fray Esteban Rallón, acertadamente, lleva el milagro de la Defensión hasta el año 1368, en una de las continuas razias musulmanas que sufrió la ciudad durante el siglo XIV. El padre Rallón describe, como Martín de Roa, el fresco de la batalla pintado "en la pared de la capilla fuera de la clausura" [Rallón [1660?] 1926, V, p. 134. El padre Dom Luis Bravo que tanto estudió la historia y decoración de la cartuja de la Defensión fechaba la *Batalla de Jerez* en el año 1369 (carta del 16 de mayo de 1986] y menciona su deterioro hacia 1639, cuando visita la cartuja. Aunque en el siglo XVII, la fecha exacta de la emboscada descubierta por la Virgen para ayudar a los ejércitos cristianos permanecía incierta, el acontecimiento propiamente dicho se podía ver en la pintura de la ermita, con lo cual el milagro era perfectamente conocido en aquellos años. Zurbarán se inspiró quizás directamente del fresco para su gran lienzo o utilizó las descripciones contemporáneas muy fieles al suceso.

El pintor concibe la composición de este inmenso cuadro en vertical para que el relato aparezca perfectamente claro y legible. Como en el teatro, un inmenso lancero de casi dos metros, ocupa la izquierda del lienzo vuelto hacia el espectador, señalando con el dedo de la mano derecha el combate nocturno en la orilla del bosque [este gesto ha sido comentado por Stoichita 1993, p. 21]. De dimensiones cada vez más reducidas, los jinetes se escalonan hasta media altura del lienzo, formando un círculo en la parte superior, paralelo al de las nubes entreabiertas sobre la aparición luminosa.

Fig. 1: Antonio Tempesta, *Batalla de Moros y Cristianos*, grabado, detalle.

Fig. 2: Antonio Tempesta, *Batalla de Moros y Cristianos*, grabado, detalle.

Para pintar dichos jinetes armados, Zurbarán se inspira muy directamente de una gran *Batalla* grabada por Tempesta [Navarrete 1994, n° 268, pp. 359-362, figs. 1-4] (figs. 1-2). Sin embargo, las armonías coloridas y brillantes del lienzo juegan sobre las manchas blancas de los caballeros, de los cuellos y de los turbantes para sugerir la luz milagrosa del combate y resultan muy personales. Durante su estancia madrileña de 1634 para participar en la decoración del Salón Grande del palacio Nuevo del Buen Retiro, el extremeño pudo admirar las novedades de los pintores de la corte. Se acuerda del arcabucero de la *Rendición de Breda* de Velázquez para imaginar aquel magnífico soldado del primer plano, tocado con un enorme sombrero triangular de fieltro. También parece inspirarse de un infante de idéntica posición de la *Recuperación de la isla de San Cristóbal* pintada por Félix Castelo en 1634 para el mismo Salón Grande (figs. 3-4). En cambio el guerrero con casco de la derecha, pintado de medio cuerpo, permanece en la sombra y parece algo incongruente. Este soldado forma con el lancero, cuyo bello y varonil rostro surge sólo en la luz, un juego de figuras que ponen de relieve el verdadero tema del cuadro, es decir, la iluminación de la batalla que aparece en el fondo. Como el genial sevillano, Zurbarán utiliza el juego de las lanzas, vistas aquí como líneas oblicuas y no verticales, lo cual forma espacios geométricos distintamente definidos y clarifica la composición. Gracias a la excelente restauración con motivo de la exposición de 1987-1988 el cuadro ha recuperado la belleza de su colorido original y la transparencia de tonos, especialmente en los verdes azulados de los grandes árboles del bosque, indispensable al relato.

La ermita, representada de manera anacrónica en el fondo, y el traje contemporáneo de los soldados españoles, muy parecidos a los de la *Rendición de Breda*, fueron sin duda elegidos para expresar la perennidad del evento: solicitada por los devotos, María intercede siempre en su favor. El rompimiento de gloria luminoso de la aparición mariana está perfectamente logrado. La Virgen, con una falda de un rosa violáceo, lleva una camisa de un blanco ligeramente malva. Envuelta en un manto azul aparece sentada sobre las nubes y retiene con sus dos manos al Niño Jesús que se escapa de sus rodillas. Zurbarán representa a María muy joven, como siempre. Lleva una elegante corona imperial sobre su pelo suelto, largo y rubio. De hecho, el hermoso Niño inclinado hacia la escena terrestre parece difundir la luz dorada de las nubes celestiales sobre el lugar de la emboscada. De Él proviene la iluminación milagrosa y María actúa como mediadora del género humano. De un modo frecuentemente utilizado con éxito por el extremeño, las nubes están formadas por cabezas de angelotes, como borrados en el oro puro aureolado alrededor de los rostros de la Virgen y del Niño. Las cabecitas están pintadas con tonos más anaranjados y dibujados con gran nitidez en las partes más cercanas de la tierra donde se desarrolla la batalla.

Excepto la aparición y su colocación preponderante en lo alto de la obra, se trata de una escena de historia muy profana. Por esta razón los cartujos decidieron, probablemente poco tiempo después de la con-

Fig. 3: Félix Castelo, *Recuperación de la isla de San Cristóbal*, detalle, 1634.

Fig. 4: Detalle del soldado.

clusión del retablo, colgar este cuadro en el coro de los legos, en pareja lógica con la *Virgen del Rosario*. Una escultura policromada de la *Virgen al Niño* fue instalada en la gran hornacina vacía tras la supresión del cuadro principal. Según las descripciones antiguas, hubo probablemente varias estatuas sucesivas: la bella imagen que proviene de la Cartuja de Jerez y estuvo conservada en la catedral de Cádiz [Gutiérrez de Quijano 1924, p. 45, lám. 14] fue esculpida por el valenciano José Esteve Bonet en 1794 [Pomar [2002] 2004, pp. 80, 83, reproducido]. Actualmente ocupa, de nuevo, una hornacina en el centro del segundo cuerpo del retablo mayor de Juan de Oviedo [el retablo que se ve actualmente procede del Convento de Mercedarios Descalzos de Sanlúcar de Barrameda. Realizado en 1619 por Juan de Oviedo fue donado a la Cartuja en los años setenta del siglo XX por la duquesa de Medina Sidonia. La donación no incluyó las pinturas de Juan de Roelas que contenía, y que fueron reemplazadas por diversas copias de obras de Zurbarán (Pomar/Mariscal 2004, p. 235)].

126. SAN BRUNO EN ÉXTASIS

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 341 x 195 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 64)
Restaurado en el museo de Cádiz en 1996-1997 por José Miguel Sánchez Peña y María del Pilar Morillo Pérez

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, segundo cuerpo, compartimiento central (?), 1638-1640; entró al museo en 1835-1836.

Fig. 1: Pantoja de la Cruz, *San Nicolás de Tolentino*, 1601. Madrid, Museo Nacional del Prado

Figs. 2 y 3: Schelte Adams Bolswert, detalles de la *Asunción de la Virgen*, grabado sobre la composición de Rubens de la catedral Notre-Dame de Amberes.

¿Puede ser verosímil asignar al gran *San Bruno en éxtasis* del museo de Cádiz el emplazamiento central por encima de la *Batalla de Jerez*? Este lienzo inmenso, de mismas dimensiones y mismo formato que el cuadro de la batalla actualmente en Nueva York, proviene con certeza de la Cartuja de Jerez. Las reseñas anteriores al siglo XIX no señalan esta obra en el altar mayor. Sin embargo los inventarios de 1820 y 1835, describen bien el *San Bruno en éxtasis* en el centro del segundo cuerpo del retablo. Cuando los cartujos regresaron después de la invasión napoleónica, juntaron las obras dispersas del monasterio y reinstalaron sin duda los cuadros en su ubicación primitiva en la iglesia. No obstante los antiguos visitantes no describen nunca al santo fundador, de un tamaño gigantesco que debía de llamar la atención. Las grandes figuras de santos aislados con sus juegos de atributos fueron a menudo relegadas a los altares laterales después del Concilio de Trento, dejando generosamente el lugar de honor del altar mayor a los episodios de la vida de Cristo y de la Virgen. Por otro lado, varios historiadores han encontrado poco plausible la colocación de dos grandes composiciones de medio punto superpuestas en la parte central del mismo retablo. Esta última hipótesis no se puede aceptar ya que conocemos en la región y en la misma época casos similares, especialmente en la obra del arquitecto ensamblador Alejandro de Saavedra, como por ejemplo el retablo de la Iglesia Santiago en Cádiz [Padres cartujos [Dom Luis Bravo], en Pemán 1989, p. 351 y Navarrete 1998_2, pp. 24, 51, nota 21].

Un último argumento propuesto para negar al *San Bruno en éxtasis,* su colocación en el centro del majestuoso retablo atañe a su calidad algo más floja que la de la *Batalla de Jerez* y de las *Escenas de la Infancia*. Sin embargo en 1997, con motivo de las expresiones previstas en España para el IV centenario del nacimiento de Zurbarán, el gran lienzo, antes de ser presentado de nuevo al público, experimentó una excelente restauración que reveló su gran calidad de ejecución y la sutilidades del colorido, en otro tiempo muy atenuadas por el espeso barniz amarillento que lo recubría. Las formas simplificadas y los matices claros que hacían la composición perfectamente comprensible hasta en la penumbra de la iglesia, se explicarían también por su colocación en lo alto, por encima del altar y de la *Batalla de Jerez*. Tomando como datos fiables los inventarios y descripciones del retablo aparecidos desde 1989, podemos aceptar la reconstrucción del retablo de los propios cartujos de la Defensión.

Para componer este lienzo Zurbarán se inspira en el gran *San Nicolás de Tolentino* firmado en 1601 por Pantoja de la Cruz (fig. 1), que pudo admirar en el Colegio de Doña María de Aragón cuando pintó en Madrid los lienzos del Buen Retiro. Como en el pequeño pasillo del Sagrario, San Bruno está representado de pie alzando firmemente un crucifijo hacia el cielo con la mano derecha; la izquierda abierta con la palma levantada, toma su gesto de los orantes. Alrededor del fundador varios objetos constituyen una admirable serie de bodegones que completan la significación del cuadro. A su izquierda un hermoso sillón frailero del siglo XVII, ha sido abandonado por el santo arrobado en éxtasis. A sus pies, los atributos del episcopado, mitra y báculo labrado, propuestos a Bruno en Reims en 1082 pero rechazados por el futuro santo, están pintados con refinamiento. A su derecha sobre una simple mesa, se encuentra un gran infolio abierto y apoyado sobre una calavera. La regla de San Benito, adoptada por los primeros frailes preconizaba la meditación de la muerte todos los días. Esta mirada no es de ningún modo macabra, debe al contrario revelarse extraordinariamente fecunda porque "Si viviéramos cada día como frente a la muerte, no pecaríamos". Esta

meditación de las postrimerías ya expresada en el siglo IV por San Antonio Abad, padre del monacato, se repetía en todos los conventos [la regla de San Benito impone a los monjes la contemplación cotidiana de la muerte: "*Mortem cotidie ante oculos suspectam habere*", *Regla*, cap. 4]. San Bruno está aquí sumido en una éxtasis que expresan sus ojos levantados hacia el cielo y su boca abierta en un eterno canto de alabanza. Los cartujos tienden a la divina contemplación, sabor anticipado de la visión beatífica por su vida solitaria, toda consagrada a la oración.

Como en la *Batalla de Jerez*, el cielo se entreabre sobre una visión dorada. Aquí un séquito de angelotes rollizos, directamente inspirados en un grabado de Schelte Adams Bolswert (figs. 2 y 3) sobre la composición de una *Asunción de la Virgen* de Rubens [Zurbarán ha incluido casi los mismos angelitos para *El apoteosis de San Jerónimo* de Guadalupe. En 1958 Milicua demostró que estas figuras infantiles estaban tomadas de *Asunciones* de Rubens copiadas a partir de grabados], compone una corona de flores delicadamente pintada, recompensa propuesta por las altas virtudes del santo fundador. Los rayos de luz que se escapan de las nubes iluminan un amplio paisaje ligeramente montañoso, donde aparecen los edificios primitivos de la Gran Cartuja. Zurbarán reproduce con fidelidad la transparencia de la atmósfera andaluza que acentúa toda su claridad a las líneas y permite discernir el menor detalle en distancias a veces considerables. Una luz cruda destaca la gran silueta blanca del santo, dibuja líneas marcadas de manera legible para un pueblo que tuvo siempre el gusto de ver y para quién la vista es uno de los sentidos privilegiados. Por eso la imagen de San Bruno pintada por Zurbarán parecia la idónea.

127. VIRGEN DEL ROSARIO CON DOS CARTUJOS

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 325 x 190 cm
Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Inv. nº 38)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del coro de los legos, 1638/40-1810, a la izquierda; Madrid, Palacio de Godoy, 1810; Madrid, depósito de San Francisco; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, nº 260; Real Academia de San Fernando, 1813-1820;

Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820; Cádiz, Academia de Bellas Artes, diciembre de 1835-junio de 1837; vendida en 200.000 reales al barón Taylor por José Cuesta de Sevilla por intermediación de Antonio Mesa, 26 de junio de 1837; Real Orden autorizando la venta, 9 de julio de 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 331 (1), nº 341 (4); Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, nº 142; comprado por el conde Raczyński en 165 £; colección incorporada al Museo Regional de Poznán en 1903.

Las descripciones antiguas [Ponz [1792] 1972, XVII, p. 278] permiten identificar sin error la *Virgen del Rosario con cuatro cartujos* del museo de Poznan y la *Batalla de Jerez* o *de la Defensión* del Metropolitan Museum de Nueva York, grandes obras de idéntico formato curvado en su parte superior y casi con las mismas dimensiones, que formaron parte de los retablos del Coro de los Legos [ambos lienzos formaron parte de los cuadros elegidos por Quilliet para el nuevo museo Napoleón de Paris. Estuvieron depositados en 1810 en el Palacio de Godoy (Madrid, A.H.N., legado 17787, carta de Quilliet del 6-06-1810). La Virgen de Rosario se quedó en Madrid "con pretexto de una cuchillada" (Madrid, A. P., F. VII, leg. Cª 222/2: carta de P. Recio del 2-06-1814)].

Fig. 1: Raphael Sadeler, *Triumphus Virginitatis*, grabado, 1615.

Tras la rehabilitación de la cartuja en 1812, unos inventarios establecidos con ocasión de las expulsiones sucesivas de los cartujos determinan aún con más precisión los emplazamientos de las obras indicadas por Ponz [estos dos inventarios de la Desamortización están conservados en el Archivo de la Cartuja de Jerez. Damos las gracias a los padres cartujos y a Benito Navarrete por habernos procurado copias de estos inventarios. Navarrete ha publicado y estudiado con mucha precisión un tercer inventario fechado del 20 de diciembre de 1820 localizado en el Archivo Histórico Nacional madrileño (sección Clero, legajo 1589, fols. 64r-74v) dado a conocer en 1973 por el padre jesuita D. Manuel Revuelta donde se limita a reseñarlo. Los inventarios de noviembre y de diciembre de 1820 se contradicen un poco lo que complica aún más la reconstitución del retablo (Navarrete 1998_1, pp. 24-27 y 51-52)]. Un inventario del 22 de noviembre de 1820 señala que la *Virgen del Rosario* adornaba "el quinto altar sobre la derecha en el coro de los legos" ["Un cuadro de lienzo de Nª Sª del Rosario", Archivo de la Cartuja de Jerez. Inventario del 22 de noviembre de 1820, fol. 721] y otro inventario del 5 de septiembre de 1835 menciona la presencia de dichos cuadros sobre "dos altares, una vez pasada dicha reja" (de los hermanos legos) ["El uno dorado, pintura de la Virgen del Rosario como de 4 varas de alto y dos de ancho", Archivo de la Cartuja de Jerez. Inventario del 5 de septiembre de 1835, fol. 3]. Al parecer estos lienzos ocuparon altares simétricos en la parte baja de la iglesia reservada a los laicos. La *Virgen del Rosario con cuatro cartujos*, vendida en 1837 al precio considerable de 200.000 reales al barón Taylor para la colección de Louis-Philippe, fue comprada por 165 libras en la venta londinense de la colección real francesa por el conde polaco Raczynski, aficionado ilustrado y buen conocedor del arte de la península ibérica que legó esta espléndida pintura con el conjunto de sus colecciones al museo de Poznan [Navarrete 1998_1, p. 31].

Las *Efemerides*, los *Anales*, las *Historias* y las *Crónicas* de los cartujos están llenas de intervenciones benéficas de María en favor de los hijos de San Bruno, de modo que la Virgen ocupa un lugar privilegiado en la piedad y la espiritualidad cartujanas. Entre las prácticas de devoción mariana, los hijos de San Bruno reivindicaban, antes incluso que los dominicos, el don del Rosario por la Virgen. Según ellos, Dom Domingo Hélion habría sido el primero en proponer la meditación de los misterios de la vida de Jesucristo y de su madre asociada a la recitación del *Ave María*. En España, tan devota a María, el cartujo Juan de Madariaga consagra en su *Vida de San Bruno*, publicada en 1596, largas páginas a los favores de María hacia la Orden, entre ellos la revelación del Rosario [Dom Juan de Madariaga, *Vida del seráfico San Padre Bruno*, Valencia, 1595. Véase también Gourdel 1952, pp. 49-50]. Por eso, el éxito de esta devoción en las cartujas españolas fue considerable en el siglo XVII: asociada frecuentemente al tema de la *Virgen de la Misericordia amparando a los cartujos*, la *Virgen del Rosario* fue representada en Granada por Sánchez Cotán, en el Paular por Vicente Carducho mientras que Zurbarán pinta esta *Virgen del Rosario* para Jerez. Unos años más tarde, ejecutará la *Virgen de los cartujos* para la cartuja sevillana de las Cuevas (cat. nº 243), una de sus obras maestras más famosas: gran cuadro apaisado cuyos dos cartujos arrodillados en el primer plano ofrecen grandes similitudes con los del lienzo de Poznán.

En este último, el formato muy alargado en vertical, impone una composición totalmente diferente que aísla a la Virgen en los cielos creando una clara separación entre la aparición y los monjes. En el lienzo apaisado de Sevilla los cartujos están tiernamente abrigados bajo el amplio manto de su protectora. Con su bella composición clásica, muy simétrica, el lienzo polaco tiene un colorido magnífico. En la gloria, enmarcada por unas cortinas levantadas y sujetadas por angelitos, la Virgen aparece sentada sobre un trono de nubes. Su bellísimo rostro posee una expresión muy juvenil suavizada por una cabellera de largos rizos dorados. María está doblemente coronada: con una corona imperial de oro puesta sobre otra de delicadas flores. Está nimbada además por una gloria de querubines pintados con tonos dorados difuminados. Su holgado vestido carmín, con gruesos pliegues muy característicos, se ensancha suavemente en pirámide sobre un pedestal redondeado de caras de angelitos entremezcladas. El Niño Jesús bendiciendo, figura infinitamente popular en el arte barroco español, está de pie sobre las rodillas de su madre con una amplia túnica de un blanco azulado que deja aparecer la mitad de su cuerpo y una pierna regordeta. Con la mano izquierda se apoya sobre el globo del mundo rematado por una cruz muy fina. Su rostro sonrosado, el de un verdadero chiquillo, está tocado con unos rizos rubios y sueltos. A cada lado de esta Virgen gloriosa que ofrece al Niño Dios para la adoración de los cartujos, están arrodillados dos *putti* desnudos y alados. El angelito de la derecha presenta a María un ramo de flores mientras que el de la izquierda le ofrece un rosario sobre un plato de estaño brillante. María lo recoge con un ademán muy elegante.

Para subir hasta esta visión celeste, una hermosa alfombra colorada con dibujo mudéjar cubre unos escalones, símbolo de la acensión hacia el conocimiento. El inventario hecho después de la muerte de Zurbarán cita una gran "alfombra del Cairo", semejante a la de la *Misa del padre Cabañuelas* de Guadalupe o la de la *Entrevista de San Bruno con el papa* de la cartuja de Sevilla. El pintor la reproduce aquí con una destreza asombrosa que se aprecia en la descripción escrupulosa de las diversas materias. Los escalones están sembrados de rosas primorosamente pintadas, clara evocación del Rosario entregado a los dos cartujos arrodillados al pie de la escalera: Dom Domingo Hélion y Dom Juan Rhodes cuya postura, ritmo de los pliegues y movimiento de las manos repetirá en la *Virgen de la Misericordia* de Sevilla. Detrás, Zurbarán pinta dos monjes anónimos para representar al humilde rebaño de los devotos solitarios. Sus hábitos blancos con bellas ondulaciones sueltas hacen resaltar el brillo de los coloridos del conjunto del cuadro que declina acertadamente una bella gama de rojos carmines. La composición general del lienzo y la figura exquisita de la Virgen recuerdan al grabado *Triumphus Virginitatis* firmado y fechado por Sadeler en 1615 (fig. 1).

Las pesadas cortinas que enmarcan con gracia la aparición, revelan la influencia de los autos sacramentales frecuentemente señalada, pero cumplen quizás también una función litúrgica. Los altares que aparecen en las miniaturas y en las tablas pintadas desde el siglo XIV, estaban decorados con colgaduras. Las cortinas, a menudo de tafetán, se emplean así hasta el siglo XVIII. La narración por Dom Bruno de Solís en un manuscrito de 1676 de una festividad en la cartuja de Jerez describe así la exposición del Santísimo: "[...] Entonando el *Tantum ergo* a tiempo que ya el Altar Mayor estaba hecho un Etna [...] con grande pausa y devoción se corrió la cortina, y quedó Nuestro Señor y Rey descubierto en su custodia" [Dom Bruno de Solís, *Relación verdadera de la festividad con que celebró la collocación del cuerpo de San Florido martir y de otros muchas reliquias principales de santos mártires y confesores en su capítulo de 1667*, manuscrito citado por los padres cartujos en Pemán 1989, p. 353]. Una cortina de damasco púrpura con su ornamento de terciopelo y sus franjas de oro se instaló sobre el tabernáculo bajo el priorato de Dom Sebastián de la Cruz (1630-1639), en el mismo momento en que Zurbarán pintaba los cuadros de la cartuja de la Defensión [agradecemos a los padres cartujos esta información sacada del Protócolo antiguo de la cartuja, publicado parcialmente por Esteve en 1934].

128. SAN JUAN BAUTISTA

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 66)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, a la derecha del Sagrario (?); Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 75; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Del lado izquierdo, dirigido hacia el centro, el *San Juan Bautista* sentado a contraluz, está mostrado hasta las rodillas. La disposición piramidal, muy sobria, se revela totalmente eficaz con la monumentalidad del joven asceta que parece dialogar con el cordero del holocausto señalado con el dedo: "Este es el cordero de Dios, el que quita los pecados del mundo" (Jn 1, 29). El Bautista de Zurbarán, joven pastor observado en la realidad, es muy diferente de los bellos efebos italianos. Su delgadez musculosa hace muy verosímil su largo retiro en el desierto. La gama coloreada reducida a un camafeo de beige y de pardo acentúa el aspecto penitencial de esta hermosa figura, impregnada de espiritualidad. Hombre del desierto, gran modelo de la penitencia, San Juan Bautista presenta todos los caracteres del perfecto solitario: austeridad, recogimiento y sencillez. Para los cartujos, encarnaba el modelo ideal del hijo espiritual de la Virgen, su primera patrona. Instalados en junio de 1084 en la Gran Cartuja de Grenoble en una fecha cercana de la fiesta de la natividad del Bautista (24 de junio), San Bruno y sus seis primeros compañeros eligieron al Precursor de Cristo como segundo patrono [como "gran maestro de la penitencia" (E. Baumann, *Les Chartreux*, París, 1928, p. 230). Véase también *La Grande Chartreuse par un chartreux*, Lyon, 1881, p. 19]. En su fórmula de profesión religiosa, los cartujos confirman ese doble patronazgo. Nada sorprendente entonces, encontrar a San Juan Bautista sobre el retablo mayor de la cartuja de Jerez. La soledad le hizo puro y fuerte: se borró para que creciese Cristo y su vida sirve de modelo para la vida cartujana.

129. SAN LORENZO

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 67)

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, a la izquierda del Sagrario (?); Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 74; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Frente a un *San Juan Bautista* monocromo, visto a contraluz en un desfiladero pedregoso y desierto, *San Lorenzo* aparece vestido de rojo intenso y puesto en plena luz delante de un bello paisaje, con árboles de un gris azulado, característicos de la Extremadura natal del pintor. El 10 de agosto es la fiesta de uno de los más famosos mártires españoles de los primeros siglos: San Lorenzo, diácono condenado a perecer por el fuego durante la persecución de Valeriano. Nativo de Huesca, en Aragón, Lorenzo fue nombrado archidiácono de Roma por el Papa Sixto II y encargado de administrar los tesoros de la Iglesia y la limosna para los pobres. Obligado por las autoridades a entregar los bienes de los cuales era el depositario después de la detención del pontífice, el santo diácono distribuyó esas riquezas entre los indigentes. El prefecto encolerizado sometió al joven a atroces suplicios que Lorenzo aceptó con serenidad. Cantando sin tregua las alabanzas del Señor, el mártir murió atado sobre una parrilla y quemado vivo sobre ascuas. La crítica moderna duda de las condiciones de su suplicio, sin embargo numerosos Padres romanos relataron y alabaron su martirio que coincidía con la decadencia del mundo pagano de manera que la Iglesia celebró su festividad con solemnes ceremonias, una vigilia, una octava, oraciones y misas particulares [véase Pemán [1950] 1989, pp. 112-113]. En un famoso sermón San Máximo lo emparejaba con los compañeros de Cristo. Los cartujos por su parte, conmemoraban a San Lorenzo con la misma pompa que dedicaban a los Evangelistas y a los Apóstoles, igualmente representados en el retablo de la Defensión, en pintura o en escultura. Como símbolo del triunfo de la cristiandad sobre el paganismo, la presencia del glorioso mártir en este retablo consagrado a la victoria de los cristianos sobre los musulmanes resultaba idónea [añadiremos que la casa madre de los cartujos, la Grande Chartreuse, se sitúa muy cerca de Saint-Laurent-du-Pont lugar apartado que se llamaba todavía en el siglo XIII "Saint-Laurent-du-Désert". Véase *La Grande Chartreuse par un chartreux*, 1881, *op.cit.*, cat. n° 131, pp. 1-10].

Zurbarán representa al popular diácono sentado de perfil con las manos juntas, e inclinado ante Cristo presente en el tabernáculo, como si le ofreciera su martirio simbolizado por la parrilla. A pesar de su reducido tamaño, la obra posee una monumentalidad excepcional. El perfil, intensamente recogido y ensimismado se destaca sobre un fondo de cielo muy claro que realza el rojo profundo de la dalmática del diácono, color litúrgico del martirio. La tela, pesada y espesa, está ricamente bordada con oro, recortada en pliegues muy sencillos, lo cual acentúa el aspecto geométrico del conjunto. Este cuadro, el mejor de los seis pequeños lienzos del gran retablo, está ejecutado con un refinamiento de toques y de colorido muy logrado. Sería sorprendente si estuviera situado en al ático, muy alto, frente al *San Juan Bautista*, a cada lado del *Crucifijo* esculpido. Esta hipótesis se ha propuesto frecuentemente. Por otra parte el colocar dichos lienzos en el banco sobre las puertas que daban acceso a la capilla del Sagrario –como hizo Jeannine Baticle en la maquetación del catálogo de la exposición Zurbarán de 1988– resulta imposible puesto que estas puertas quedarían achatadas hasta la superficie del altar. Como este altar mide unos 130 centímetros quedaría obstruída la entrada al pasillo del sagrario de modo que los sacerdotes no podrían pasar. Podemos suponer entonces que estas dos obras, que parecen pintadas para ser vistas de cerca, encuadraran el tabernáculo sobre la mesa del altar, formando una predela.

130. ÁNGEL TURIFERARIO

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 122 x 66 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 75)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por José Antonio Buces del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la izquierda; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 39 o 40; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

La restauración de los dos ángeles turiferarios ha puesto en evidencia unos colores resplandecientes. Zurbarán los pintó, llevando unos incensarios labrados que caen verticalmente por su propio peso, sin el menor movimiento al cual el pintor es muy hostil, prefiriendo las bellas figuras estáticas. Merced a sus grandes talentos de colorista, su policromía puede revelarse resplandeciente cuando el asunto lo permite: es el caso de estos dos ángeles adolescentes, graves acólitos de los padres cartujos, que inciensan tanto de día como de noche la presencia divina del Señor en la Sagrada Forma.

Los ángeles, motivo barroco por excelencia, guardianes y centinelas de la ortodoxia católica, están siempre presentes cerca de los tabernáculos de las iglesias andaluzas. Al recobrar todo el brillo de su policromía primitiva, los rubios adolescentes turiferarios de la cartuja de Jerez, justifican el entusiasmo de las colonias americanas por estas criaturas celestiales [Zurbarán envío muy temprano a Indias bellas series de arcángeles pintados por su obrador sevillano (Véase Valdivieso, "Ángeles sevillanos en Lima", *Buenavista de Indias*, I, n° 6, pp. 34-35)]. Como siempre, escrupulosamente fiel a las consignas impuestas por sus comanditarios religiosos, Francisco de Zurbarán sigue al pie de la letra las recomendaciones del viejo pintor teórico Pacheco, veedor de la Inquisición en Sevilla para las pinturas religiosas. La manera recomendada para la pintura de los ángeles se asemeja tanto a la imagen deliciosa de Zurbarán que no se puede aquí dudar de la influencia del viejo exegeta: "Débense pintar, pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es edad de en medio, que, mancebos sin barba de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser [...] calzados antiguos coturnos y también descalzos, y, generalmente, en las túnicas talares de los pacíficos de seda, o linos, de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza; apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad [...]. Hanse de pintar ordinariamente con las alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural; no porque Dios los haya criado con ellas, sino para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo baxan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea y tienen siempre fixas sus mentes a Dios; entre nubes, porque el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz de que gozan" [Pacheco [1649] 1990, pp. 567-570].

Para pintar estas figuras angélicas lenas de gracia y donaire, Zurbarán se sirvió ciertamente de los numerosos modelos reproducidos en los grabados flamencos del siglo XVI y de principios del siglo XVII (fig.1). Pudo también inspirarse de los modelos vivos, particularmente de los monaguillos disfrazados de ángeles para las famosas procesiones del *Corpus Christi* en Sevilla. Vestidos de "magníficos trajes y de plumas", ejecutaban pasos de baile "con movimientos lentos de los pies, sin participación de las manos" [Reynaud, "Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVI° et XVII° siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1974, p. 138]. Las figuras aladas de Zurbarán sustituyen, a cada lado del Sagrario, a los ángeles lampareros de escultura típicos del ámbito andaluz. De cabellos rubios y rizados, muy elegantemente adornados como correspondía a su rango, los dos adolescentes parecen yertos en la postura teatral de un elegante ballet. Sus ademanes, su actitud y su expresión se plasman en una rigurosa simetría felizmente interrumpida por numerosos detalles de su ropaje. Adelantan el pie derecho para equilibrar su movimiento, mientras que con la mano izquierda

Fig. 1: Cornelius Galle, *Ángel custodio*, grabado.

Fig. 2: El incensario de plata colonial, siglo XVIII. Madrid, Goya Subastas, 6 de junio de 2006, lote 159.

Fig. 3: *Ángel turiferario*, copia. Granada, colección particular.

sostienen la empuñadura que junta las cadenas del incensario, cadenas mantenidas por la mano derecha ligeramente levantada. Para este artista observador, el incensario (fig. 2) copiado de un modelo de orfebrería americana de la época [citado por Gutiérrez Vallejo 1995, p. 126], no debe balancearse ni tampoco lanzarse. Según las reglas litúrgicas, hay que "presentarlo" hacia la persona o el objeto que se desea honrar [Aigrain 1930, p. 246]. Reglas rituales precisas indicaban con detalle, para cada caso, cuantas veces había que elevar y avanzar el turíbulo: el incienso no era solamente el don de un objeto precioso, sino un verdadero sacrificio porque se consumía, como una víctima, en presencia de la Divinidad.

Este primer ángel, lleva un amplio vestido satinado de un amarillo tornasolado con mangas anchas. Su cuerpo está pintado de perfil pero su rostro se vuelve hacia la izquierda, mientras está incensando la derecha del tabernáculo invisible. Lleva una casaca de un color malva rosado muy peculiar, típico de las mejores producciones de la madurez del artista. Su cinturón bajo de oro y piedras preciosas está cerrado por un importante broche que subraya su talle. El pesado ropaje de la falda está levantado y mantenido a mitad de pierna por un pequeño botón de cristal, que realza las piernas calzadas de elegantes coturnos con adornos dorados cuyo azul oscuro y profundo recuerda el de la amplia cinta ondulante. Una ligera muselina realza el cuello potente y pone en valor la sobria belleza del rostro recogido, coronado de rizos dorados y con los ojos medio cerrados. Sus alas pintadas con gran refinamiento de color han recobrado sus tonos irisados tras la restauración.

Una copia de mismo tamaño se conserva en una colección particular de Granada (fig. 3).

131. ÁNGEL TURIFERARIO

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 122 x 66 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 76)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por Paloma Renard del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la derecha; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 39 o 40; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Este segundo ángel aunque realizado con alguna intervención del taller, es también una encantadora figura juvenil, un poco más estática. Vuelto hacia el espectador, inciensa el lado izquierdo del tabernáculo mirándolo con una dulce expresión pensativa. Los cabellos de un rubio cálido, muy rizados, están mantenidos por una ligera diadema perlada. Lleva un largo vestido rosa pálido con reflejos tornasolados y amplias mangas apretadas en las muñecas. Su vestido se entreabre sobre sus piernas calzadas de altos coturnos con reveses rojo anaranjado, pintados con el mismo verde de la larga túnica sin mangas, ricamente ornada de un galón de pedrerías en el pecho y terminada en festones decorados por joyas pesadas y madroños de pasamanería. En el cuello una muselina retenida por una joya enmarca su rostro juvenil. A pesar de ligeras torpezas, principalmente en el dibujo de los pies, este par de ángeles pertenece a las obras más logradas que salieron del obrador del maestro. Anuncia, con una elegancia exquisita el desfile solemne, de los blancos cartujos, florilegio de la orden, elegidos por los mecenas para honrar lo mejor posible al Santísimo. Cuando se restauraron los ángeles, apareció en una fotografía realizada con rayos ultravioleta, la fecha de 1639 [véase Buces *et al* 1998, p. 39].

132. SAN BRUNO

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 122 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 72)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por José Antonio Buces del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la izquierda, primer sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 32; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Fig. 1: Hieronymus Wierix, *San Bruno*, grabado.

Lógicamente el cortejo pintado por Zurbarán lo encabezaba el fundador de los Cartujos *San Bruno,* en riguroso perfil sobre un fondo de paisaje oscuro, mirando el crucifijo que sostiene con sus dos manos. No parece, sin duda, el más conseguido de la serie, asceta consumido por sus meditaciones y por la visión del Señor frente a frente. El santo nacido en Colonia hacia 1030-1035, murió en Calabria en 1101 pero sólo fue beatificado en 1514, cuatro siglos después de su muerte, y canonizado en 1623. Por eso no aparece en la iconografía cartujana antes del siglo XVI cuando su culto fue autorizado para sus monjes y sobre todo después de su canonización, principalmente en Francia y en España, países que crearon las imágenes más bellas de este santo apasionado de soledad que se representa, austero, dialogando con la cruz o una calavera. Aparecido tardíamente en la literatura edificante, San Bruno no debía parecerse realmente a las figuras que dejaron de él los artistas. Los que conocieron bien al fundador quedaron impresionados por la sencillez de su mirada espiritual, por su completo desprecio de la vida terrena, pero más todavía por la felicidad y la paz con las que estaba impregnado: la alegría resplandecía sobre su rostro. "Tenía siempre un rostro de fiesta" escribían los religiosos de Calabria en el momento de su muerte y sobre sus labios, se nos dice, esta palabra siempre repetía: *"¡O bonitas!"*, palabra designada desde entonces como el "aleluya del desierto" [Gourdel 1953, col. 708] (fig. 1).

Poco importa la realidad histórica puesto que Zurbarán pinta como siempre lo que le pidieron. Habría visto el admirable *San Bruno* esculpido en 1634 por el gran Martínez Montañés para la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas, actual ornamento del museo de Sevilla. El extremeño viste al santo del mismo hábito de lana blanca, amplio y demasiado largo, que cae en pliegues flexibles, cubriéndole los pies. Pinta el mismo capuchón caído que deja libre la cabeza tonsurada donde apenas queda una corona muy estrecha de cabellos, símbolo de la corona de espinas del Salvador. Subraya por último el intenso diálogo entre el solitario y la cruz objeto de toda meditación.

Los Sínodos provinciales españoles que siguieron al concilio de Trento se opusieron vivamente a la representación de personajes contemporáneos en la pintura religiosa, excepto en el caso de donadores o de mecenas. Las constituciones de Sevilla, promulgadas en el Sínodo convocado en esa ciudad en 1604 por el cardenal don Fernando Niño de Guevara son formales: "Y así defendemos expresamente que se pinte sobre los retablos, los altares, o cerca de ellos, ningún retrato de cualquier persona, excepto los que los encargaron, y se debe pintarlos en devotos sin ornamentos mundanos" [Rodríguez de Ceballos, "Iconografía y contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán", *Coloquios de Iconografía*, 1988, II, p. 97]. El prior Dom Sebastián Rodríguez de Peralta podría quizás desear inmortalizar aquí sus rasgos profundamente marcados en perpetua oración delante del tabernáculo.

133. SAN ANTELMO

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 122 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 70)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por Paloma Renard del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la izquierda, tercer sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 41; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

La belleza serena de la imagen del S*an Antelmo* consuela de la desaparición del *San Ayraldo*. Ajeno a la agitación del mundo, capucha levantada, parece completamente abstraído por la lectura de un gran infolio abierto entre sus manos. A su izquierda, una mesa cubierta de una alfombra colorada deja entrever una simple mitra blanca y otro gran volumen. No lleva ninguno de los atributos episcopales, salvo una bella cruz de orfebrería colgada a su cuello por una larga cinta entorchada de un exquisito tono lila azulado. El rostro macilento, que deja adivinar la bella pirámide del capuchón blanco, manifiesta la expresión más elevada de la espiritualidad cartujana: Zurbarán observó seguramente muy de cerca este rostro marcado por el silencio eterno.

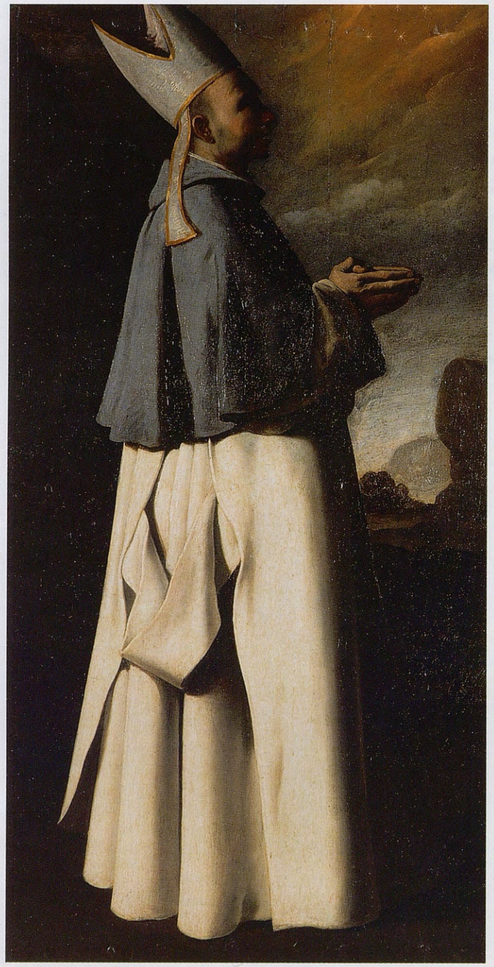
Dom Antelmo de Chignin (1107-1178), noble saboyano, había tomado igualmente el hábito en la cartuja de Portes. Bajo el priorato de Dom Guigues fue llamado por sus eminentes cualidades a la Gran Cartuja que se estaba reconstruyendo entonces después de que los edificios originales de 1132 hubiesen quedado destruidos por una avalancha. Nombrado procurador en 1139, Dom Antelmo presidió la reunión inicial del capítulo general de 1141 durante la cual fue elegido superior de toda la Orden. Fundó también las primeras cartujas de monjas. Antiguo secretario del obispo de Belley tuvo que dejar a regañadientes su celda al serle confiada esta diócesis por el Papa Alejandro III. Su modestia y su gusto por la soledad le hicieron retornar secretamente a su monasterio, pero el Papa le hizo volver a su cargo donde sus diocesanos le reclamaban. La identificación de aquel santo obispo planteó dudas, algunos historiadores creían que se podía tratar de San Artaldo o de San Ayraldo. La inscripción descubierta por los restauradores al dorso de los paneles acabó con la incertidumbre. Se puede leer en efecto "San Antelmo, obispo de [...] con su cruz pectoral [...] y acompañándolo mesita y libros. Lado derecho III". El lugar asignado por Zurbarán, tercero a la derecha, debe sin duda alguna leerse desde el Sagrario y frente a la nave, es decir del lado del Evangelio [Buces *et al.* 1998, p. 61, fig. 2].

Una copia antigua del cuadro se vendió en Madrid en 1993.

134. SAN HUGO, OBISPO DE GRENOBLE

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 120 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 71)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por José M. Sánchez del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la izquierda, cuarto sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, nº 41; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.



Nacido en 1053, San Hugo fue consagrado obispo de Grenoble en 1080 por el Papa Gregorio VII. En 1084 ofreció a San Bruno el amplio territorio de la Gran Cartuja que pertenecía a su diócesis, para que estableciera ahí su primer monasterio. Comunmente asociado a la fundación de la Orden cartujana, apreciaba tanto el modo de vida de la nueva comunidad que le gustaba quedarse con ella y participar humildemente de su vida eremítica y monástica. "No como obispo, escribe el jesuita Ribadeneira en el siglo XVII, sino como el menor y el más humilde de todos. Servía a los otros frecuentemente, especialmente en los oficios más abyectos de la casa, con tal fervor, que siendo dos en cada celda, por culpa de la pobreza y de la pequeñez del convento, el compañero de San Hugo se quejaba de que no lo trataba al menos como compañero, sino como si el santo obispo fuese su criado. Del mismo modo, San Bruno le debío despedir en su iglesia para cuidar al rebaño que Dios le había dado en carga" [Ribadeneira ed. 1983, IV, p. 4]. El santo prelado murió casi con ochenta años en 1132 y fue canonizado dos años después de su muerte por el Papa Lorenzo II. Su vida edificante fue relatada por Dom Guigues, su cuarto sucesor como superior de la casa madre de los cartujos de Grenoble y autor de las *Costumbres*, es decir las observancias regulares de los monjes no sometidos a una verdadera regla, pues San Bruno no tenía la intención de fundar una nueva orden religiosa [*Dictionnaire de Théologie catholique*, II, 1932, col. 2282]. Aunque no haya revestido jamás el hábito cartujo, se ve frecuentemente a San Hugo con la cogulla de esta Orden que él había protegido y de la que envidiaba el modo de vida espiritual y la soledad.

El *San Hugo de Grenoble*, pintado por Zurbarán completamente de perfil, había sido colocado por esa razón por Pemán en segunda posición, es decir en el lugar ocupado de hecho por el *San Ayraldo* perdido. De nuevo la inscripción al dorso del panel precisó su emplazamiento: "San Hugo de Grenoble con la mirada oblicua [...] Lado [...] derecho IIII" [Buces 1998 *et al.*, pp. 62, 68, figs. 11-12]. Es él quien termina la procesión a la derecha del tabernáculo, pero a la izquierda del espectador. Contemporáneo de San Bruno y cofundador de la Gran Cartuja, aparece aquí muy joven, caminando manos juntas en un campo claro. Lleva la mitra y el roquete lila de su dignidad episcopal sobre el blanco vestido de los cartujos. Levanta los ojos hacia la visión milagrosa de siete estrellas que le anunciaron la llegada de San Bruno y de sus seis compañeros. De toda su persona emana una impresión de pureza y de candor.

135. SAN ARTALDO

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 120 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 69)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por Paloma Renard del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la derecha, cuarto sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 41; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Igualmente pintado de frente, *San Artaldo* cierra este séquito de santos. Fundador de la cartuja de Arvières cerca de Ginebra acabó su soledad cuando fue nombrado para la sede episcopal de Belley donde murió en 1206. Los milagros realizados sobre su tumba le valieron mucha veneración de los fieles y fue honrado como beato en la Orden desde entonces. No sabemos por qué los cartujos de Jerez encargaron a Zurbarán el retrato de este prelado, sin duda más famoso en aquella época que ahora. Aparece sumido en la lectura de un grueso libro que lleva a altura de su pecho y recuerda al *San Bruno* de *San Hugo en el refectorio* pintado en 1655 para la cartuja sevillana. Se puede admitir que el artista tomaba como modelo los monjes de Sevilla [Valdivieso supone que en el cuadro de Sevilla está representado Dom Blas Domínguez. Este cartujo hizo profesión en Sevilla y fue prior de las dos cartujas andaluzas (Cuevas, 1644-1648, La Defensión, 1648-1652, Cuevas, 1652-1657 y La Defensión 1662-1666)]. Es muy probable que Zurbarán recogiese sus rasgos para representar a ciertos cartujos] ya que no se desplazó hasta Jerez, ocupado, como hemos dicho, en realizar en esa misma época el conjunto considerable del Monasterio de Guadalupe. Frecuentemente se ha observado que los santos cartujos del corredor de Jerez sirvieron de ejemplo para realizar en el obrador del pintor los pequeños santos jerónimos del banco del altar de San Jerónimo, contiguo a la sacristía de Guadalupe. Sobrecargado de trabajo, el maestro dio como modelos a sus asistentes los santos cartujos para ejecutar fragmentos menos importantes en el encargo de Guadalupe [Villacampa 1930, pp. 60-66, recogido por Pemán [1951] 1989, pp. 129-130, figs. 5-8].

Una copia antigua se conserva en la catedral de Málaga.

136. BEATO NICOLÁS DE ALBERGATI

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 120 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 74)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por José Antonio Buces del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la derecha, tercer sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 41; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Fig. 1: Frontispicio de la *Vida Beati Albergati* de Garnefelt, Colonia, 1618.

Fig. 2: *Beato Nicolás Albergati,* copia antigua. Madrid, colección privada.

El *Beato Nicolás Albergati*, cardenal boloñés del siglo XV famoso por sus talentos como embajador de paz parece también arrobado. Nació en 1375 y, estudiando derecho en la universidad de Bolonia, sintió la llamada de la vida contemplativa. Al entrar en la Orden de San Bruno, su piedad y su cultura lo elevaron pronto a la dignidad de prior de la cartuja de Florencia y desde allí en 1416 fue promovido a la sede episcopal de Bolonia. El Papa Martín V le envió como nuncio apostólico a Francia donde demostró tanta habilidad diplomática en la resolución de los problemas de la Santa Sede que fue elevado a la púrpura cardenalicia. Eugenio IV, sucesor de Martín V que le había nombrado legado *a latere*, utilizó también sus competencias en los concilios de Basilea y Ferrara. Su prodigiosa actividad, el éxito de sus embajadas y su elocuencia excepcional no impidieron su actitud modesta, piadosa, muy caritativa.

Zurbarán lo muestra casi de frente, las manos cruzadas sobre el pecho y con el rostro impregnado de una intensa espiritualidad. El gran sombrero y la muceta cardenalicia de un color púrpura intenso, subrayan la blancura resplandeciente de su hábito. Para representar el rostro del piadoso cardenal cartujo, el pintor se inspira en el frontispicio grabado (fig. 1) de la *Vita Beati Nicolai Albergati Carthusiani*, publicada en Colonia en 1618 por Dom G. Garnefelt, en vez de emplear el presunto retrato del cardenal pintado por Van Eyck, actualmente en el Künsthistorisches Museum de Viena que evidentemente no podía conocer. Según un proceder al que acostumbra, Zurbarán representa al santo muy joven para expresar su pureza. Los ojos levantados hacia el cielo parecen suplicarle al Señor inspiración para el cumplimiento de sus importantes cargos. Su ubicación en el cortejo estaba claramente indicada al dorso de la tabla: "Nicolaus cardenalis de Albergati con los emblemas de cardenal [...] lado izquierdo III" [Buces *et al.* 1998, pp. 63, 72, figs. 17-18].

Existe una buena copia antigua en una colección privada madrileña (fig. 2).

137. SAN HUGO, OBISPO DE LINCOLN

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 120 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 68)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por José Antonio Buces del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la derecha, segundo sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 41; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Fig. 1: *San Hugo de Lincoln*, copia. México D.F, colección privada, antes de restauración.

Otro cartujo inglés sigue en el estrecho pasillo al prior de Londres: *San Hugo de Lincoln*. Noble de origen francés, nacido en Avallon en 1135, entró en 1166 en la Gran Cartuja de la que fue procurador. Alcanzó una gran fama de prudencia y de santidad y por eso le conocieron y apreciaron en toda la Orden. Desde 1180 y por orden del rey Enrique II de Inglaterra fue prior de la nueva cartuja de Withorm donde se estableció. Por su conducta ejemplar, en 1188 fue nombrado obispo de Lincoln a pesar de su resistencia. Se mostró entonces un reformador enérgico imponiendo respeto a tres reyes sucesivos. Murió en 1200 después de haber hecho construir la catedral de Lincoln y fue canonizado pocos años después, en 1220, por el Papa Honorio III. "Celebraba muy devotamente la misa, escribe Ribadeneira, y Nuestro Señor se le aparecía frecuentemente durante el divino misterio bajo la forma de un niño muy bello" [Ribadeneira ed. 1984, XI, pp. 302-311]. Zurbarán lo representa durante un éxtasis, inclinado sobre un gran cáliz de orfebrería dorado del que surge el Niño Jesús bendiciendo. Las curvas de su hábito corresponden a la ondulación del cisne que él había domesticado y que preconizó su muerte próxima negándose a comer. De medio perfil frente al espectador, lleva sobre su traje monástico la muceta azul violácea de su dignidad episcopal. Detrás de él, un edificio inventado de estilo romano, sin duda la catedral de Lincoln, surge de un fondo muy oscuro. Como en las otras tablas de la serie, la silueta del prelado, casi piramidal, está vivamente iluminada por una fuente luminosa invisible que viene de la izquierda y se perfila a contraluz. El rostro macilento del santo aparece endurecido por las mortificaciones y su osamenta se adivina bajo la piel mal afeitada. La figura entera está ensimismada en la contemplación del Niño Dios, como un prefacio de la visión beatífica.

Hemos visto en 1999 una copia antigua del cuadro en una colección privada de México D.F. (fig. 1). Otra copia parcial se conserva en la catedral de Málaga (fig. 2).

Fig. 2: *San Hugo de Lincoln*, copia. Málaga, Catedral.

138. BEATO JOHN HOUGHTON

ca 1638-1639
Óleo sobre tabla, 120 x 64 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 73)
Restaurado por M. López Gil en 1964 y por Paloma Renard del I.P.H.E. (Madrid) en 1994-1996

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, pasillo del Sagrario a la derecha, primer sitio; Madrid, depósito del Rosario, 1810-1813, n° 38; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-1820; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-1835; entró al museo en 1835-1836.

Frente al *San Bruno* y pintado también sobre una tabla de medio punto, aparece una de las más inolvidables figuras de santos monjes de Zurbarán: el *Beato Juan Houghton*, prior de la Cartuja de Londres, torturado por orden del rey Enrique VIII. No estaba entonces canonizado, pero su calidad de mártir de la fe lo coloca en situación de honor "como principal soldado de Cristo". El pintor lo representa tal como lo describía Dom José de Vallés, historiador de la Orden, con un rostro muy bello, intensamente recogido. Como siempre al artista le repugna mostrar los suplicios particularmente atroces impuestos en 1535 a los cartujos ingleses. El terrible Tomás Cromwell, nombrado por Enrique VIII "vicario general de los asuntos religiosos", sometió durante diez años a martirios espantosos a todos los que se resistían a las nuevas leyes religiosas impuestas por el monarca. El patíbulo y la horca, levantados permanentemente, parecían sus únicos medios de gobierno. Los que rehusaban adherirse al rey en materia religiosa eran torturados sin piedad. Las casas religiosas fueron entonces cerradas y los monjes exterminados o forzados al exilio. El tratamiento impuesto a los cartujos fue el más horrible de todos: como se negaban a jurar el Acta de Supremacía de Enrique VIII, una represión despiadada cayó sobre ellos. Tres de sus priores, entre ellos Juan Houghton, fueron detenidos y conducidos a Londres atados sobre encañizados de madera arrastrados por caballos. Luego: "Le hicieron pedazos sus ropas y el verdugo le abrió por delante y echó fuera sus entrañas, arrancándole sin alguna piedad el corazón. Cortándole la cabeza y hicieron el cuerpo cuatro partes" [Alonso de Villegas Selvago, *Flos Sanctorum, Tercera parte y historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes y de varones ilustres en virtud*, Barcelona, 1593, p. 480]. El mártir cartujo pintado por Zurbarán, modelo de sufrimiento aceptado, parece simplemente ofrecer a Dios mismo ese corazón palpitante arrancado de su cuerpo.

De perfil, ligeramente inclinado, con la mano izquierda sobre el pecho, lo presenta en un gesto de ofrenda total, cándida, expresada por un rostro muy puro arrobado en éxtasis. Es un acto sublime, sin ademanes exagerados, infinitamente más emocionante que una descripción complaciente del suplicio atroz. Zurbarán sobresale en estas representaciones púdicas y sabe transcribir los arrebatos del alma con una sobriedad inigualada. El bello rostro juvenil, perfilado en plena luz sobre un fondo oscuro, está realizado por un dibujo perfecto. El amplio traje blanco, con sus largas ondulaciones y sus sombras ligeras, es en sí un fragmento de pintura deslumbrante. Frente al severo *San Bruno* sumido en su oscura meditación, el impulso apasionado y contenido del monje mártir resulta particularmente conmovedor.

139. INMACULADA CONCEPCIÓN CON SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA

ca 1638-1639
Óleo sobre lienzo, 255,5 x 177 cm
Edimburgo, National Gallery of Scotland (Inv. NG340)
Restaurado en 1954

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, Capilla de La Antigua, 1638/40-1810 (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 332 (1), nº 342 (4); Londres, Christie's, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, nº 143; comprado por Hickman en 90 £; colección Lord Elcho and Gemís, 1857-1859; comprado por la National Gallery of Scotland en 1859.

Fig. 1: Ludolfo de Sajonia, *Meditaciones Vitæ Christi cartujano*. Traducción española, 1502-1503 por Fray Ambrosio Montesino.

En razón de su formato alargado, redondeado en la parte superior, varios especialistas imaginaron que esta *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana*, podría provenir de la cartuja de Jerez formando en un principio pareja con la *Virgen del Rosario* (Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, cat. n° 127). A pesar de la composición piramidal bastante parecida, la *Purísima* de Edimburgo no pudo formar un par con el cuadro de Poznań debido a sus dimensiones sensiblemente inferiores, a no ser que el lienzo escocés haya sido disminuido posteriormente. Sabemos con certeza que Zurbarán había pintado otros cuadros para dicha cartuja. Las descripciones antiguas se refieren más a los temas que a sus autores y por eso resultan un poco frustrantes, pero los inventarios de 1820 y 1835 conservados en la cartuja indican que en la capilla de la Antigua se hallaba una *Concepción* con la parte superior de medio punto [Inventario del 22 de noviembre de 1820: "En la capilla de la Antigua [...] un cuadro con una efigie de Nª Sª de la Concepción en su altar de piedra". El inventario del 5 de septiembre de 1835 precisa el tamaño: "Un marco como de tres varas de alto y dos de ancho sin lienzo". (Información facilitada por los padres cartujos)]. El estilo y la factura de la *Inmaculada* de Edimburgo recuerdan a los de los "años prodigiosos" de Zurbarán, 1638-1640, y armonizan con las realizaciones de la cartuja de Jerez. Aunque nunca se haya encontrado una prueba documental formal, la iconografía propia de esta obra concuerda también perfectamente con las devociones tradicionales de los cartujos.

Desde los primeros años de su fundación, la Orden de San Bruno celebraba cuatro grandes fiestas de la Virgen: la *Anunciación*, la *Natividad*, la *Purificación* y la *Asunción*. En 1332, la cartuja de Saint-Omer de la diócesis de Arras (Francia), consiguió un permiso para celebrar la *Concepción de María* con un rito solemne. Al año siguiente esta autorización fue extendida a todas las cartujas. Dom Denys de Lewis (1402-1471), más conocido con el nombre de Dionisio el Cartujo, anticipó en su gran obra mariológica la tesis admitida en España en los siglos XVI y XVII. En las célebres *Meditaciones Vitæ Christi cartujano* de Ludolfo de Sajonia, traducidas al español en 1502-1503 por Fray Ambrosio Montesino, aparece en el frontispicio de la segunda parte un grabado con la Inmaculada Concepción (fig. 1). Los reyes de España, Felipe III y Felipe IV, profundamente católicos, apoyaron firmemente a los partidarios de la *Purísima*.

Como todos los pintores sevillanos, y antes que Murillo, Zurbarán va a multiplicar las imágenes poéticas de la Purísima. El la representa muy joven con largo pelo suelto, llena de inocencia y de recogimiento, flotando en un cielo donde aparecen los símbolos de las Letanías de la Virgen. Hasta su vejez, el extremeño repite esta delicada visión [véase Stratton 1988, I, n° 2, pp. 3-127 y Delenda 1988_4, pp. 239-248]. En el cuadro de Edimburgo, María viste una túnica de un rosa muy pálido que se armoniza preciosamente con el amplio manto azul oscuro. Con la cabeza levemente inclinada y coronada por estrellas, María se mantiene de pie sobre una media luna, con las manos juntas. Está "vestida de sol" como la mujer del Apocalipsis (Ap 12, 1). Miríadas de rostros de angelotes la rodean, confundidos con las nubes, pintadas de un oro muy puro que oscurece hasta el gris y desgarradas por rayos brillantes que iluminan su silueta juvenil. A sus pies, una pareja de edad madura, representada a medio cuerpo, parece arrebatada en éxtasis. Entre ellos, un paisaje ligeramente pintado deja entrever algunos de los atributos de la Inmaculada: la *Ciudad de Dios*, la *Torre de David*, el *Ciprés del monte Hermon*.

La asociación de los padres de María, Joaquín y Ana, a la representación de la Purísima Concepción puede sorprender pero se justifica plenamente en el ámbito de una cartuja. El papa dominico Pío V, preocupado por el rigor histórico, había en efecto suprimido su fiesta, primero la de Santa Ana en 1568 y luego descartó del breviario el oficio de San Joaquín en 1572, ya que los relatos de sus vidas sólo aparecían en textos apócrifos. Pero ésta decisión no complacía a los simples fieles, poco inclinados a abandonar estos relatos devocionales. Desde 1494, un famoso libro sobre Santa Ana escrito por el humanista alemán Tritenheim, había dado un impulso particular al culto de la madre de la Virgen. Por esta razón, en 1569, un año después de la decisión del futuro San Pío V, los cartujos instituyeron la solemnidad de la fiesta de Santa Ana, y en 1592 la de San Joaquín. Estas dos fiestas se asociaron a la Concepción Inmaculada de María [la fiesta de la Concepción Inmaculada de la Virgen se celebró con este nombre en las cartujas a partir de 1509. Antes se celebraba con el nombre *Santificación de María*. Véase Delenda 1988, p. 222]. Más conciliadores que el riguroso papa dominico, la mayoría de los teólogos decidieron aceptar las creencias populares aferradas en el alma de los fieles cuando estas hagiografías no conllevaban peligro alguno ni para la fe ni para las costumbres, aunque su autenticidad no fuese demostrada.

La sencillez de la composición, el naturalismo de los modelos y la monumentalidad de las formas contribuyen como siempre en Zurbarán a la legibilidad de la obra. Los ancianos padres, retratos realistas en oposición con la figura idealizada de su jovencísima hija, están pintados con mucho detalle. San Joaquín, cubierto por una amplia hopalanda de un verde muy oscuro, casi negro, sobre un vestido carmín apenas visible en el cuello, está tocado con un turbante de los mismos colores. De perfil, su cara demacrada de bello anciano, con una barba gris muy saliente, y sus grandes manos abiertas en un gesto de admiración y de ofrenda, están dibujados con un pincel muy firme. A la derecha, Santa Ana está representada de medio perfil, manos cruzadas sobre el pecho y levantando un rostro pensativo hacia la aparición de su hija. La anciana lleva un velo beige y está vestida con un traje rojo oscuro cubierta por un manto de ese exquisito tono violeta púrpura ya muy logrado por el extremeño en la muceta de los cartujos del sagrario. Dispuestos a contraluz sobre un fondo iluminado por la visión celestial, San Joaquín y Santa Ana parecen cautivados por haber dado a luz esa chiquilla tan pura de la que nacerá la salvación del mundo.

140. MISA DEL PADRE CABAÑUELAS

1638
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado abajo a la izquierda en una cartela: *Fran^co^ dezurbarán/faciebat 1638*
Inscripción: TACE QVOD VIDES ET INCEPTVM PERFICE [Calla lo que ves y acaba lo que has empezado]
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.

La *Misa del Padre Cabañuelas,* único cuadro fechado en 1638, contrasta por varios motivos con el conjunto de la serie de Guadalupe. Realizada y entregada fuera del contrato del 18 de febrero de 1639 para mostrar a los Jerónimos de Guadalupe las capacidades del pintor extremeño, este lienzo merece ser analizado en primer lugar, sin tener en cuenta su eventual posición en el desarrollo del ciclo. Observando esta obra tan acabada tenemos la impresión de que el artista quiso demostrar toda la extensión de sus posibilidades para logar el encargo.

La inscripción latina de bella caligrafía bajo el cuadro fue leída por primera vez por Tormo. Rezan las tarjas con algo de gongorismo [Tormo 1905, p. 30. Reproducimos de ahora en adelante la traducción de Felipe León Guerra (Revista *Guadalupe* 1964, s.n.)]:

P. Pedro de Cabañuelas	*El mar hecho a vencer de tus pasiones y de otras puerto y luz, ahora turbado, con la vertida sangre el austro aplacas, la fe hinchando la vela de tu nao.*	*Entregó el alma a Dios el año 1441*

Pedro de Valladolid, o de Cabañuelas, "santo y extático varón" ocupa el quinto lugar entre los priores guadalupenses. Recibió el hábito de manos del primer prior Fray Fernando Yañez en el Monasterio de Guadalupe contando sólo 15 años. Fue elegido prior en 1432 y su fama de santidad se extendió por toda España [Delenda 2004, pp. 58-61]. El acontecimiento, pintado por Francisco de Zurbarán, se conoció después de su fallecimiento. Lo relató el propio prior en una cédula que se halló escrita de su mano dentro de su confesión general. Siendo todavía maestro de novicios, el padre Cabañuelas sufría de grandes tentaciones y dudaba de la presencia real del cuerpo y sangre de Jesucristo en la Eucaristía. Un milagro vino a solventar sus recelos". Diciendo un sábado misa de Nuestra Señora, después que hubo consagrado, vió una nube que descendió de lo alto y cubrió todo el altar donde él decía la misa, de manera que con la oscuridad de la nube, él no podía ver la Hostia ni el cáliz [...]. Poco a poco se fué quitando la nube y esclareciendo el altar [...]. Y estando él puesto en esta congoja y oración, vió venir por el aire la Hostia puesta en una patena muy resplandeciente, y púsose encima de la boca del cáliz [...]. Y el sacerdote, estando muy espantado en ver tan grandes misterios y no sabiendo qué se hacer, oyó a una voz que le dijo:

Fig. 1: Schelte Adams Bolswert, *Vida de San Agustín*, n° 17, grabado, 1624.

Fig. 2: Guido Reni, *Triunfo de Job*, detalle. París, Catedral Notre-Dame.

"Acaba tu oficio y séate en secreto todo esto que has visto. Y el acólito o ministro que servía a la misa, no vió cosa alguna de éstas, ni oyó la voz, más sintió las lágrimas del sacerdote y cómo se tardó mucho más aquella vez en la misa, que solía" [Ecija [1514] 1953, pp. 222-223].

Zurbarán siguió este texto con su fidelidad acostumbrada. La obra, ordenada por varias diagonales paralelas, aparece compuesta con rigor. En el centro geométrico del lienzo se encuentra la abertura de la casulla del oficiante, de pura seda decorada con una gran banda, ricamente bordada. Dicha casulla de un bonito color rosa deslucido se entreabre sobre su sencillo alba blanco, de ese blanco tan característico de Zurbarán. La estola y el manípulo son de la misma tela y color que la casulla. La postura arrodillada del prior en éxtasis acentúa la forma piramidal de su silueta achaparrada, inmóvil. Una nube oscura aparece cubriendo el altar, llenando de pavor al sacerdote. Con su oración fervorosa, la sombra se aclara y el Padre Cabañuelas, alzando la cabeza, ve la Hostia suspendida milagrosamente sobre una patena brillante encima del cáliz vacío. El milagro ofrece a Zurbarán la oportunidad de pintar uno de esos rostros de monjes en éxtasis que él consigue con tanta maestría. Por encima del fraile, un texto en letras doradas le ordena que no cuente a nadie el milagro y termine su oficio. Así se explica el extraordinario contraste entre el rostro del santo en éxtasis y la estupefaciente verdad del retrato de su acólito, totalmente ajeno al suceso. Monje rústico, hombre del

pueblo con fuertes manos de campesino, parece un verdadero retrato, quizás el de Fray Felipe de Alcalá, vicario del Monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla, el cual firmará el encargo de los otros cuadros de Guadalupe.

También sobresale el pintor en la representación de las nubes divinas formadas por rostros de angelotes ligeramente abocetados y pintados en distintos tonos de dorado. Sobre el altar recubierto con un mantel blanco con borde de encaje de "puntas de Italia", dos palmatorias de estaño brillante enmarcan un suntuoso cáliz de orfebrería, constituyendo un espléndido bodegón. El canto rojo del misal reposa sobre un bello atril de madera. En el perfil del altar se ve dentro de una cartela la silueta de un obispo que podría ser San Agustín. Justo debajo, la firma redactada excepcionalmente en latín aparece con la fecha de 1638 en su habitual papelito blanco. Los colores del cuadro, colgado frente a una de las dos ventanas, han palidecido con el paso de los siglos. Durante la restauración de la obra con ocasión de la exposición de 1964, se pudo observar que la banda de lienzo, recubierta en la sacristía por el marco, poseía tonos mucho más vivos que los que podemos admirar actualmente. La casulla, hoy rosada, debía ser originalmente de un intenso rojo carmesí [Caturla/Delenda 1994, p. 139]. Este tono puede sorprender: Fray Pedro celebraba la Misa de la Virgen cuyo color litúrgico era el blanco, pero los ornamentos rojos empleados para celebrar la Preciosísima Sangre convenían mejor al milagro [Aigrain 1930, pp. 313-314, 390-391]. Admirable colorista, Zurbarán otorga la preferencia a esta tonalidad cálida que pone en valor, más que el blanco virginal, el ardor del oficiante en éxtasis. En la actitud del Padre Cabañuelas nada resulta arbitrario o infundado. Su postura corresponde a las reglas litúrgicas: después de la consagración el sacerdote permanecía con los brazos abiertos *in modum crucis*, con las manos vueltas hacia arriba. A esta precisión en los gestos corresponde la increíble traducción de los valores táctiles de los objetos y de los tejidos representados: la sencillez del lino blanco recién almidonado, el brillo de la seda adamascada, el relieve dorado del brocado, el espesor lanoso de la alfombra.

Como todos sus contemporáneos, el maestro emplea como procedimiento de composición los modelos facilitados por los grabados. Para la puesta en escena general, quizás ha utilizado el *Retrato de doña Sancha Alfonso*, grabado por el flamenco Diego de Astor hacia 1621-1623 [Palomero 1990, pp. 78-79, fig. 41]. También ha podido recurrir al grabado n° 17 de la *Vida de San Agustín* ilustrado por Schelte Adams Bolswert en 1624 en el cual hallamos el altar situado al biés a la izquierda, las palmatorias paralelas, la visión en las nubes y el juego de columnas que da ritmo a la escena (fig. 1). Sabemos que Zurbarán ha manejado esta vida grabada y la ha utilizado para el ciclo de la cartuja de Cuevas. Navarrete ha demostrado el empleo para el fondo de este cuadro de arquitecturas grabadas por Philippe Galle sobre unas composiciones de Maarten van Heemskerk [Navarrete 1998, p. 231, figs. 459-462]. Pero el artista también se copia a si mismo: le han agradado las arcadas de balaustradas pintadas por Guido Reni en el *Triunfo de Job* actualmente conservado en la catedral de Notre-Dame en París, que él pudo conocer a través de alguna estampa (fig. 2) o de una copia: él las reproduce aquí y las retoma posteriormente en la *Circuncisión* de la cartuja de Jérez de la Frontera, actualmente conservada en el museo de Grenoble (cat. n° 123).

El final del prodigio, no obstante espectacular, no fue elegido por los comitentes: la hostia se elevó sobre la patena situándose encima del cáliz vacío, luego las gotas de sangre brotaron en tal cantidad que el cáliz se llenó y los corporales con su hijuela fueron manchados de sangre. En la capilla relicario de San José de Guadalupe se conservan las telas sagradas de la Misa milagrosa del santo prior. Las reliquias fueron autentificadas en el siglo XVII [García/Trenado 1978, p. 85]. La reputación de santidad de Fray Pedro de Cabañuelas le convirtió en una de las glorias de la Orden jerónima.

141. FRAY ANDRÉS DE SALMERÓN CONFORTADO POR CRISTO

1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado: ***Franco de Zurbarán faciet/1639***
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.

Fig. 1: Hieronymus Wierix, en *Anotaciones y meditaciones* nº 135, *Evangelia* de Jerónimo Nadal

A la izquierda del excepcional retrato de Fray Gonzalo de Illescas se encuentra *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo*: visión luminosa cuya composición triangular repite la del padre Cabañuelas, invertida en relación con el cuadro central. Igualmente firmado y fechado en 1639, es el cuadro más claro, el único donde Cristo se manifiesta, de tamaño natural, en una aparición solar inolvidable. Cuando Sigüenza cuenta *La vida del siervo de Dios Fray Andrés de Salmerón, gran contemplativo*, subraya la ejemplaridad de este santo monje cuya piedad asociada a múltiples éxtasis causaba la admiración de sus compañeros. El texto latino compuesto por Fray Juan de Toledo expresa la certidumbre que tenían los religiosos de haber convivido con un verdadero santo en su monasterio:

P. Andrés Salmerón	*Te alza Cristo a los astros, nuevo Febo premiando tu virtud, padre querido: del cielo ausente estabas, y a su corte hoy regresas por siglos infinitos.*	*Marchó, no murió, el año 1408*

Este venerable sacerdote formó parte de los primeros jerónimos llegados de Lupiana con Fray Fernando Yáñez para fundar el Convento de Nuestra Señora de Guadalupe. Fray Andrés de Salmerón estaba arrebatado en éxtasis en cada momento de su vida conventual. "Estando una noche en su celda a oscuras le quiso Nuestro Señor consolar con una gloriosa visión, y fué que se tornó la celda tan clara y resplandeciente, como si el sol se hubiera encerrado en ella, en el tiempo de su mayor claridad" [Ecija [1514] 1953, p. 188]. Transcribir esta visión extática no plantea ningún problema a Zurbarán, el cual destaca en este tipo de representaciones. El *San José coronado por Cristo*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (cat. n° 163) se aparenta, por su composición y dimensiones, a *Fray Andrés de Salmerón*. Mientras la escena representada en Sevilla se sitúa claramente en los cielos, en Guadalupe el espacio representado resulta indeterminado sin la más mínima indicación de lugar, simplemente formado por la atmósfera resplandeciente que rodea las dos figuras. La nube luminosa es un símbolo patente de la presencia divina (Sal. 109, 3).

Como de costumbre, la composición se articula sobre un conjunto de diagonales que se entrecruzan sobre la mejilla del monje arrodillado en éxtasis, representado de riguroso perfil. El centro geométrico del cuadro está ocupado por el gesto dulcísimo de Cristo que acaricia la frente del religioso con su mano derecha. La diagonal que corta el lienzo en dos partes iguales, atraviesa como un eje la silueta de Fray Andrés de Salmerón desde el bajo de su hábito blanco hasta su escapulario de un marrón casi negro. En la parte superior, esta diagonal pasa por la larga mano de Cristo, cuyo contorno fusiforme se inscribe en un gran rombo alargado dividido por la línea oblícua de su báculo cruciforme, acentuando de este modo su verticalidad. Las dos figuras aparecen dentro de una especie de triángulo ideal. El rostro de Cristo, idealizado, repite el del *Salvador* del Prado (cat. n° 119) pintado un año antes pero la mirada resulta totalmente diferente: en Madrid, Cristo mira directamente al espectador, mientras que aquí los ojos medio cerrados aparecen vueltos hacia una visión interiorizada. La belleza terrestre de Jesús está en íntima relación con su esplendor espiritual. El halo dorado, sutil, formado de rostros de angelitos abocetados con la punta del pincel, aisla el semblante del "más hermoso de los hijos de los hombres" (Sal 44, 3). Las dotes de colorista de Zurbarán se imponen en el tratamiento del amplio manto rosa pálido que contrasta con la túnica de un bello color pizarra. Las manos del Salvador llaman la atención por

su delicadeza, y su modelado casi transparente contrasta con su pie descalzo, bien terrestre, que avanza hacia el espectador.

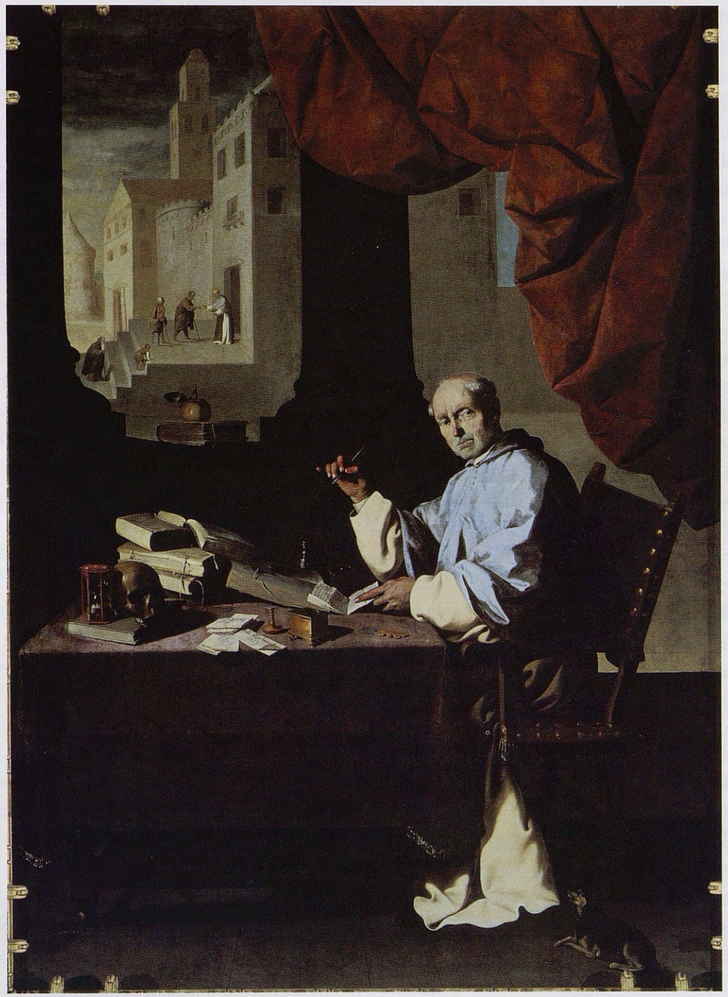
Al lado de la belleza tan clásica de Cristo, el retrato del monje en oración, consumido de amor y piadosamente arrodillado con sus manos perfectamente unidas, aparece profundamente emocionante por su veracidad. El hábito monacal, la postura de perfil del rostro con el gesto de las manos en oración confieren al retrato del padre Salmerón una intensidad mística inigualable. Lo que más impresiona es el semblante: tendido hacia Cristo que deja adivinar su bella osamenta de hombre demacrado por las mortificaciones que ha conseguido el más alto grado de la contemplación. La perfección del dibujo de la mano, igualmente dirigida hacia el Salvador, acentúa aún más la tensión interior del monje extático.

Según Soria la composición general del cuadro se inspira en una estampa del flamenco Theodorus Galle, (*Aparición de Cristo a San Norberto*), realizada en Amberes en 1605. Para Inociencio Pérez Guillén sin embargo, le habría influido la *Aparición de Cristo a la Virgen*, grabado por Wierix para la *Adnotación 135* del padre Jerónimo Nadal (fig. 1). Es interesante observar como el artista ha trascendido, como siempre, un modelo ajeno insuflándole una realidad extraordinaria al mismo tiempo que una infinita poesía. La nube incandescente que acompaña la visión invade todo el cuadro, ocultando totalmente el espacio y aislando los dos personajes absortos en su diálogo místico. En contrapunto al halo dorado que ilumina a Jesús, las nubes se entreabren en la parte derecha del cuadro y dejan apreciar en una corriente luminosa a un grupo delicioso de pequeños ángeles músicos. Este grupo de angelotes sentados descifrando una partitura, tomado prestado de Guido Reni, ya figuraba en la *Adoración a los pastores* de 1638 (cat. n° 122). A partir de elementos inspirados por otros artistas o bien de su propia producción, Zurbarán ha creado con el *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo* una de las apariciones milagrosas más impresionantes de la pintura del Siglo de Oro español.

142. FRAY GONZALO DE ILLESCAS

1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado: *Fran^co^ dezur baran f/1639*
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.



Frente a *Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosnas* se encuentra el suntuoso retrato de *Fray Gonzalo de Illescas*. Dicho cuadro ocupa la posición central de la pared, bien iluminado gracias a las dos grandes ventanas, al lado del quinto prior de Nuestra Señora de Guadalupe, el *Padre Cabañuelas.* Los vínculos con este último, junto a la importancia de fray Gonzalo, fueron precisamente evocados por el padre Sigüenza: "Acuerdo de escribir aquí con la brevedad que prometo siempre, la vida del siervo de Dios Fray Gonzalo de Illescas, a quien por voto del santo Fray Pedro de las Cabañuelas eligieron por prior [...]. Era hombre de gran talento, muchas letras y dio singular ejemplo desde el punto que recibió el hábito de la religión" [Sigüenza [1605] 2000, II, p. 498]. Fray Diego de Ecija ha resumido perfectamente la brillante carrera del prelado, remarcando su apego por el monasterio: "Don fray Gonzalo de Illescas, obispo de Córdoba, recibió hábito en este Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe [...] fué aquí prior dos trienios. Y antes que se cumpliese el segundo trienio, fué llamado por el rey don Juan II de Castilla, para que fuese su confesor y de su consejo. Y como quiera que por esta causa le era forzado estar muchos días en la corte, no olvidaba por esto las cosas que cumplían a este monasterio" [Ecija [1514] 1953, p. 258].

El cuadro de Zurbarán intenta con éxito expresar las funciones y calidades de Fray Gonzalo. Sentado en su mesa de trabajo, el religioso aparece revestido con la muceta episcopal. Su escritorio, cubierto con un rico tapiz, es más bien el de un gobernante interrumpido, la pluma en el aire, en la redacción de una importante misiva. Sin embargo los numerosos libros apilados evocan el estudio de la Escritura y quizás también la biblioteca del Convento de Guadalupe que él contribuyó a formar [García/Trenado 1978, p. 88]. La calavera y el reloj de arena recuerdan la regla de San Benito: "hay que tener presente cada día la muerte" [Regla de San Benito, 4, 47]. Por último el opulento cortinaje carmesí levantado casi confiere a este cuadro un carácter de retrato real. Los versos latinos compuestos para el padre Illescas subrayan el papel preponderante del santo prior de Guadalupe:

P. Gonzalo	*Leyes a España das; turbados reinos*	*Voló a la gloria*
de Illescas	*acuden a tu arbitrio diligentes;*	*el año 1464*
	tu pastoral gobierno te sublima	
	y de monje tus prendas eminentes	

El Padre Ecija continúa más adelante: "Cosa muy prolija sería de contar y poner aquí las muchas limosmas que hacía cada día, de a diez y de cinco y de 3.000 maravedises; porque todo su estudio y cuidado era en repartir cumplidamente; como fiel dispensario del Señor con los necesitados y pobres lo que recibía del obispado" [Ecija, *op. cit.*, pp. 259-260]. Por lo cual una pequeña escena, visible entre dos columnas, muestra al obispo en el ejercicio de esta bella virtud ya ilustrada en el cuadro de enfrente por medio del humilde portero Martín de Vizcaya.

La composición de esta obra maestra ha sido detalladamente estudiada por Bernard y Christiane Bessière [Bessière/Bessière 2000, pp. 64-67]. La presentación permite mostrar de manera muy natural los dos aspectos complementarios de la vocación del padre prior. De nuevo la composición ha sido construída sobre un conjunto muy estricto de diagonales. La mano derecha sostiene una pluma de oca, elevada con un elegante gesto, y aparece situada en la intersección exacta de estas diagonales. Para corresponder a los deseos de sus

Fig. 1: Hieronymus Wierix, *Anotaciones y meditaciones, Evangelia* de Jerónimo Nadal, grabado, detalle.

Fig. 2: Johannes Valdor I, *Primera obra de caridad*, grabado, 1604.

Fig. 3: Johannes Valdor I, *Retrato de Nicolás de Rebbe*, grabado.

Fig. 4: Schelte Adams Bolswert, *Vida de San Agustín*, grabado, 1624.

comitentes jerónimos, reputados por su alto grado de cultura, Zurbarán se supera. Aquí ha recortado el espacio magistralmente y demuestra su dominio de las experiencias del Renacimiento empleando la armonía perfecta producida por la sección aúrea. La línea del horizonte del lienzo, atraviesa la manzana colocada sobre un libro entre las dos columnas y corta el rostro del monje a la altura de sus ojos. Su mirada penetrante es una llamada al orden: la pretensión del hombre al conocimiento (evocado por el fruto del pecado original) es una grave vanidad. La escena, representada por encima de la manzana, nos recuerda la necesidad de las obras de caridad para obtener la Salvación.

Sobre la mesa uno de los más bellos bodegones salidos del pincel de Zurbarán, precisamente evoca la vanidad del saber: siete libros, unas cartas manuscritas, un tintero, un sello, un secante con talco, una campanilla, una cuchilla de afilar las plumas y finalmente el reloj de arena y la calavera posados sobre un último volumen. La firma y la fecha de 1639 aparecen con bonita caligrafía sobre un billete doblado que sale del borde de la mesa. Ambas son claramente legibles, ya que el artista se puede mostrar orgulloso de haber ejecutado magistralmente esta *Vanitas,* tan apreciada en el mundo barroco. Los atributos iconográficos que acompañan este retrato solemne están tomados de las figuraciones de San Jerónimo en su taller de trabajo, pero el pequeño perro de compañía, sacado de un grabado de Wierix para las *Adnotaciones et Meditaciones in Evangelia* del padre jesuíta Nadal (fig.1), ha reemplazado el león del traductor de la Vulgata. Sin duda su presencia no es fortuíta: el perro simboliza la fidelidad, pero también la vigilancia y la paciencia, virtudes practicadas por el eminente obispo Gonzalo de Illescas.

El retrato de este último no puede dejar indiferente. Es una potente representación de intensidad inigualada. Hombre maduro, de rostro grave y reflexivo, mira al espectador situado a la derecha del cuadro. Coronado de cabellos cortos y grises, lleva barba poco poblada, también de color grisáceo, que deja entrever la fuerte osamenta. En el entrecejo y sobre la frente algunas arrugas de expresión han marcado los rasgos enérgicos del venerable varón. Evidentemente, se trata de un retrato realizado frente a un modelo real, probablemente un monje del vecino monasterio jerónimo de Buenavista. Una vez más las manos de un dibujo firme, elocuentes, completan con su gesto preciso este retrato de un intelectual trabajando. La consumada ciencia del colorista queda aquí también de manifiesto a pesar de que la situación del cuadro frente a la ventana haya, sin duda, aclarado un poco los tonos. De este modo la muceta del obispo, actualmente de un color malva azulado, debió ser más violeta y el tapiz de la mesa más rojizo. La cortinaje carmesí, con sus grandes pliegues característicos, "es digna de Velázquez" [Baticle 2000, p. 274]. Las diversas tonalidades de marrones en el bodegón, el sillón "frailero" y el paisaje están realzados con las pinceladas claras que atrapan la luz sobre la naturaleza muerta.

Para la pequeña escena de la caridad de Fray Gonzalo, Zurbarán ha estudiado sin duda las estampas de Johannes Valdor I, alumno de Wierix, que grabó precisamente en 1604 en Lieja las siete obras de caridad. La primera muestra los mismos mendigos y el mismo gesto de ofrenda de panes que en el cuadro de la sacristía de Guadalupe (fig. 2). Quizás Zurbarán ha visto el *Retrato de Nicolás de Rebbe*, del mismo grabador, eclesiástico sentado ante una mesa recubierta de objetos muy parecidos y con un pesado cortinaje detrás de él (fig. 3). La estampa n° 16 de la *Vida de San Agustín* de Schelte Adams Bolswert (1624), donde vemos a este Padre de la Iglesia escribiendo su *De Trinitate*, podría también haber inspirado al pintor (fig. 4). El *Retrato de Gonzalo de Illescas* es una de las figuras más bellas de religiosos de toda la pintura española.

143. FRAY MARTÍN DE VIZCAYA REPARTIENDO LIMOSNA

1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado: *Franco dezurbarán fac./1639*
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio Santa María.

Fig.1: Juan de Zurbarán, *Bodegón*. Madrid, colección Várez Fisa.

El cuadro siguiente, igualmente colgado a contraluz, está también firmado y fechado en 1639. De nuevo representa a Fray Martín de Vizcaya, monje de Guadalupe célebre en el monasterio por su vida y su muerte ejemplares: "Fue mucho tiempo portero de este monasterio; cumplió muy bien y con mucha caridad su oficio con los pobres, en cuanto el podía, reverenciando en ellos a Aquel, que siendo rico, se hizo pobre por nosotros" [Ecija [1514] 1953, p. 226]. Sin duda veía a Cristo entre los necesitados a los que él intentaba aliviar según indica el texto latino colocado debajo del cuadro:

Fr. Martín Vizcaíno

Pobre fuí, las entrañas abrigando
de Jesús, aunque Dios, pobre por mi;
y aún ignoro más útil qué me fuera
si en Dios creer o amor por El sentir

Salió para la patria
el año 1440

Hemos visto anteriormente como las obras de caridad formaban parte importante de la regla de vida de los Jerónimos. La acogida de los peregrinos y la asistencia a los pobres eran por tanto practicadas por la comunidad de Guadalupe, y este lienzo ilustra concretamente estas prácticas. De nuevo Zurbarán debe representar a varios monjes. Como en el cuadro precedente son seis, pero aquí la figura del fraile protagonista de la escena, ocupa la mitad derecha de la composición, ordenada por largas diagonales que siguen siempre el mismo procedimiento. El eje central aparece claramente marcado por una pilastra de sección cuadrada repetida a la derecha formando una especie de atrio que representa la entrada de la portería del monasterio. En el lado izquierdo aparecen agrupados cinco pobres no muy visibles, exceptuando el viejo barbudo en primer plano, magnífico indigente, inspirado en gran medida en la obra de Ribera.

Zurbarán ha abordado muy pocas veces la vena pintoresca de los mendigos o de los pícaros. Cuando el tema lo pide, como en la escena contemporánea de la *Adoración de los pastores* de la cartuja de Jerez (Museo de Grenoble, cat. n° 122), el pintor extremeño representa unos necesitados muy dignos; aquí tienden sus grandes manos abiertas humildemente, pero sin obsequiosidad. Los andrajos de dichos pobres están pintados en diversas tonalidades de pardos iluminados con las pinceladas blancas de la camisa del anciano y los tocados de las mujeres en el segundo plano. María Luisa Caturla ha observado los valores cromáticos de este cuadro, revelados por la restauración de 1964: "modulaciones marrones que no tienden hacia las tonalidades rojizas de Velázquez, sino hacia los ocres oscuros, color roble, inspirados por Ribera, realzados aquí por un raro tono de carmín que transforma los harapos del pobre viejo en una recreación para el ojo" [Caturla/Delenda 1994, p. 141].

Frente al grupo compacto de mendigos, la alta silueta de Fray Martín de Vizcaya ilumina con su presencia acogedora el conjunto de la composición. El modelo que ha inspirado a Zurbarán para ejecutar el retrato de este monje, parece el mismo personaje tonsurado que ha posado para el padre Carrión. Lo que llama la atención en esta ocasión, a parte del hábito monacal soberbiamente representado, son los brazos abiertos en un gesto de hospitalidad, junto con la ofrenda de los dos panes crujientes sacados del enorme cesto a los pies del benévolo monje. Este espléndido cesto de mimbre trenzado, desbordando panes redondos y dorados con la corteza agrietada, resulta el verdadero protagonista del cuadro. Esta maestría en el tratamiento de los objetos inanimados fue transmitida por Francisco de Zurbarán a su hijo Juan, que probablemente le asistió aquí (fig. 1). La admirable transcripción del mimbre y de las bolas de pan confiere a la obra la calidad única de los bodegones del extremeño, haciendo olvidar la relativa torpeza de la composición y la repetición algo pesada de las arquitecturas demasiado simplificadas. Por un deseo de unidad del conjunto, la luz que ilumina la escena también proviene de la derecha del espectador y la porción de cielo, aquí más importante que en el lienzo anterior, tiene un tono azul turquesa que al pintor le gusta asociar con sus monocromías marrones y blancas.

144. FRAY FERNANDO YÁÑEZ REHUSANDO EL BIRRETE ARZOBISPAL DE TOLEDO

1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado: *Franco dezur baran. fac./1639*
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.

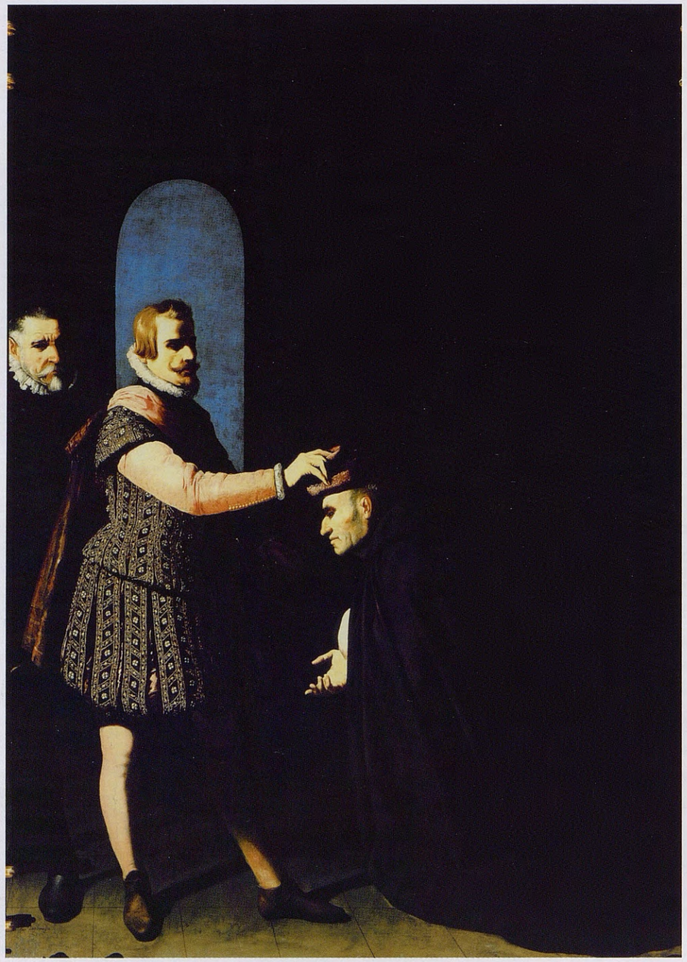


Fig. 1: Velázquez, *San Ildefonso*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Con este cuadro firmado y fechado en 1639 comienza la serie de los siete lienzos encargados a Zurbarán y realizada en su taller sevillano entre el 2 de marzo y el 15 de agosto de 1639. *Fray Fernando Yáñez de Cáceres rechazando el birrete del arzobispado de Toledo*, ocupa el primer lugar de la serie saliendo de la capilla de San Jerónimo a la derecha. Este emplazamiento le pertenece al representar a uno de los fundadores de la Orden y primer prior de la nueva congregación de Santa María de Guadalupe, cuando el santuario fue transformado en monasterio jerónimo. La escena recuerda la "humildad y desprecio del mundo" que los monjes enseñaban a sus novicios para alcanzar el camino de la perfección [Madrid 1999, pp. 18-19]. La traducción del texto latino que figura al pie del lienzo evoca la virtud del santo religioso:

P. Fernando Yáñez	*La púrpura rechaza y, de Toledo, la silla en vano; pues así le buscan los honores como él los menosprecia, siendo esta la ambición que más le acucia*	*Murió el año del Señor 1412*

El papel de Fernando Yáñez de Figueroa, noble cacereño, fue notable en la reciente fundación de la Orden de Ermitaños de San Jerónimo (1373). Progresivamente fueron cambiando su vida eremítica por la cenobítica o de comunidad, pero deseaban mantenerse alejados de la vida mundana. El último prior de los clérigos seculares de Guadalupe, el obispo Juan Serrano, tuvo que hacer intervenir al rey Juan I de Castilla para obligar a dichos monjes a aceptar la custodia del santuario. El rey, favorecía con toda clase de favores la nueva Orden con el fin de que ésta le ayudara a imponer una reforma eclesiástica en profundidad de los reinos dependientes de la Corona de Castilla. Los Jerónimos se sometieron a sus deseos y treinta y uno de ellos partieron de San Bartolomé de Lupiana con su prior Fernando Yáñez para instalarse en Guadalupe. En 1389 durante la reunión del primer capítulo, este último fue elegido prior de la nueva comunidad [*ibidem*, p. 14].

La modestia de este santo varón, que contribuirá enormemente a la ampliación y embellecimiento del santuario mariano, fue legendaria. Enrique III se trasladó al Monasterio de San Bartolomé de Lupiana donde se había retirado Fernando Yáñez y propuso, sin éxito, el birrete de arzobispo de Toledo al prior. Zurbarán fue encargado de representar esta extraordinaria entrevista, tal como aparece descrita por varios historiadores de la Orden: Enrique III "le dixo con rostro grave: [...] yo os prometo de poneros en otra mayor dignidad; diziendo esto, se quitó un bonete de grana que tenía en la cabeça, y púsole en la del Prior diziendo: recibid este, que es de Arçobispo de Toledo. El santo Prior se sonrió y echando aquello como en burla (aunque el Rey no era hombre que se burlava) quitóse el bonetillo, y tornóselo al Rey, besándole las manos por el amor y gracia con que le tratava" [Sigüenza [1600] 2000, pp. 222-223].

Contrariamente a la *Misa del Padre Cabañuelas* (cat. nº 140), de colores resplandecientes, este lienzo resulta casi monócromo, tratado en tonos apagados de beiges, marrones y negros realzados con algunas notas de rosa rojizo en las vestiduras del monarca y del famoso birrete. El cuadro aparece compuesto con un rigor clásico: el centro geométrico se sitúa donde aparece el rostro de perfil del fraile arrodillado. Tres personajes masculinos están inscritos en un gran triángulo que ocupa toda la parte izquierda del cuadro. El rey de pie, con un traje de gala que pertenece más bien al final del siglo XVI o a principios del siglo XVII, aparece en la postura convencional de los retratos reales de este época: visto de tres cuartos con las piernas separadas, la derecha de frente y la izquierda de perfil. Lleva un corpiño de terciopelo muy oscuro realzado con perlas y bordados dorados. Las abultadas calzas acuchilladas se abren sobre una seda rosa

brillante de un tono más subido que el de las medias, la banda y la manga cerrada por una fila de pequeños botones redondos. Su corta capa es de un elegante tono violáceo. Un pequeño cuello de lechugilla rodea su cuello y subraya la elegancia de su largo rostro, con cabellos cortos, bigote y barba de un rubio rojizo Este anacronismo habitual en el siglo XVII casi resulta una convención: los personajes del pasado aparecían representados con las vestiduras de una sola generación anterior a la época del cuadro. Detrás del rey, aparece un hombre mayor de bello rostro mirando al espectador lo cual ha hecho suponer sin razón que se trataba de un autorretrato. La pierna de este personaje se encuentra paralela a la del monarca, de manera un poco torpe.

El hábito blanco del santo prior desaparece totalmente bajo su amplia capa marrón oscuro, formando una amplia pirámide sombría de la que surge una bellísima mano abierta y el rostro de perfil del viejo monje marcado por una larga vida de austeridad y de penitencia. Este semblante ha sido comparado al de San Ildefonso en el cuadro de Velázquez que Zurbarán podía haber admirado en Sevilla en el Convento de San Antonio (fig. 1). La figura de Fray Fernando es, sin duda, el punto fuerte del cuadro: ojos hundidos, nariz aguileña, arrugas profundas. Zurbarán nos muestra el perfecto retrato de un verdadero asceta. Sin embargo, la sencilla arquitectura del fondo apenas visible en la oscuridad, la aridez del decorado son sin duda una participación del taller. El acentuado tenebrismo del conjunto y sus arcaísmos han hecho suponer que el ayudante del maestro en este cuadro se habría formado en una época anterior [Pérez Sánchez 1995, p. 70].

145. DESPEDIDA DEL PADRE JUAN DE CARRIÓN

1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Firmado y fechado: ***Fran^co^ dezurbaran fac./1639***
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.

Frente al cuadro del padre Yáñez se encuentra el primero de los tres lienzos colgados a contraluz: *La despedida del padre Juan de Carrión*, firmado y fechado en 1639. Después de haber ilustrado episodios significativos de la vida de dos famosos priores del santuario, podemos admirar aquí a un modestísimo miembro de la primera congregación de monjes jerónimos de Guadalupe: el Padre Fray Juan de Carrión.

Fr. Juan de Carrión	*Bienes manaban los sencillos labios de este Juan; presagió su última hora, y rindiéndose a un sueño delicioso, voló su alma a los cielos, donde mora.*	*Dejó la vida el año del Señor 1416*

Fray Juan, originario de Carrión, fue ordenado sacerdote en su pueblo. Sus parroquianos ya le consideraban como un santo a causa de la perfección de sus virtudes, cuando a la edad de 25 años, recibió el hábito jerónimo de manos de Fray Fernando Yáñez en el Monasterio de Guadalupe donde continuó ejerciendo una vida ejemplar. "Era para todos afable, dulce, amoroso; consuelo de cuantos con él trataban, para cuanto le querían en obras de *humildad* y de *caridad*. Donde quiera que la obediencia le llevaba, sin otro discurso ni razón más de que era mandado, iba alegre", subraya Sigüenza [Sigüenza [1605] 2000, II, p. 242, el subrayado es nuestro], mientras que Diego de Ecija añade: "fue varón de tanta pureza y santidad, que como quiera que, en las cosas de Dios y de la religión, fuese muy avisado e instruído, de las cosas del mundo y sus astucias y malicias humanas tenía tan poca noticia que no parecía saber de ellas más que un niño pequeño; por lo cual era llamado por todos fray Juan *el simple*" [Ecija [1514] 1953, p. 132].

Esta alma infantil, tan apreciada por el Señor, le valió una alta recompensa del Cielo: ser prevenido del instante de su muerte. Pidió perdón a los demas monjes: "Acabados estos abrazos y despedidas con actos tan humildes, se puso de rodillas en medio del coro, alzó los ojos al cielo, hirió tres veces los pechos con el puño; como cuando decía la culpa, y díjosela al Señor de esta manera: - Perdona, Señor, la multitud de defectos que he hecho en este santo lugar rezando y cantando las horas y la poca reverencia y devoción con que he estado aquí delante de tu majestad divina y de los ángeles santos que nos acompañan. Dijo esto y de allí a un poco, estando con gran sosiego de cuerpo y espíritu, dio el alma a su Creador" [Sigüenza, *ibidem*].

Como de costumbre, Zurbarán ha presentado con mucha exactitud los últimos instantes del padre Juan de Carrión. La sobriedad de la obra, conseguida aquí con una gran economía de medios, resulta admirable. El pintor ha recurrido de nuevo a un conjunto de diagonales que se cruzan en el centro del rostro inclinado del santo fraile. El eje central está marcado por el fuste de una columna y continúa sobre la cabeza, las bellas manos juntas y el escapulario marrón de Fray Juan. Las diferentes y variadas posturas de los espectadores anulan la monotonía que podría ocasionar la repetición de los idénticos hábitos. El tratamiento escultural de dichas vestiduras monásticas blancas sobre las que contrasta el color oscuro del escapulario y de la capucha, resulta de una calidad excepcional. El padre Juan de Carrión aparece representado "de rodillas en medio del coro", como narra Sigüenza. Sus manos están unidas en un gesto de oración litúrgica, con las palmas juntas y los pulgares cruzados [Aigrain 1930, p. 39]. Zurbarán no lo ha representado con los ojos alzados hacia el cielo sino con la mirada perdida en lo profundo, no dirigida al espectador sino a su interior que él elige para expresar la contemplación. Su rostro absorto y toda su actitud manifiestan un intenso recogimiento y él mismo aparece perfectamente inmóvil. Alrededor del santo, reina una cierta agitación. A su izquierda, la gran silueta de un monje de pie se inclina con las manos apartadas en un gesto de admiración. Lleva una de esas amplias vestiduras blancas demasiado largas, tan características de Zurbarán, y su cabeza está cubierta con la cogulla de un bello color chocolate. Frente a él, un religioso anciano,

casi calvo, se arrodilla repitiendo el mismo gesto maravillado. De acuerdo con Sigüenza, los compañeros de Fray Juan vacilaban entre la admiración ante sus virtudes y la burla debido a su gran inocencia. Por supuesto, esos dos monjes situados en primer plano forman parte de los del primer grupo.

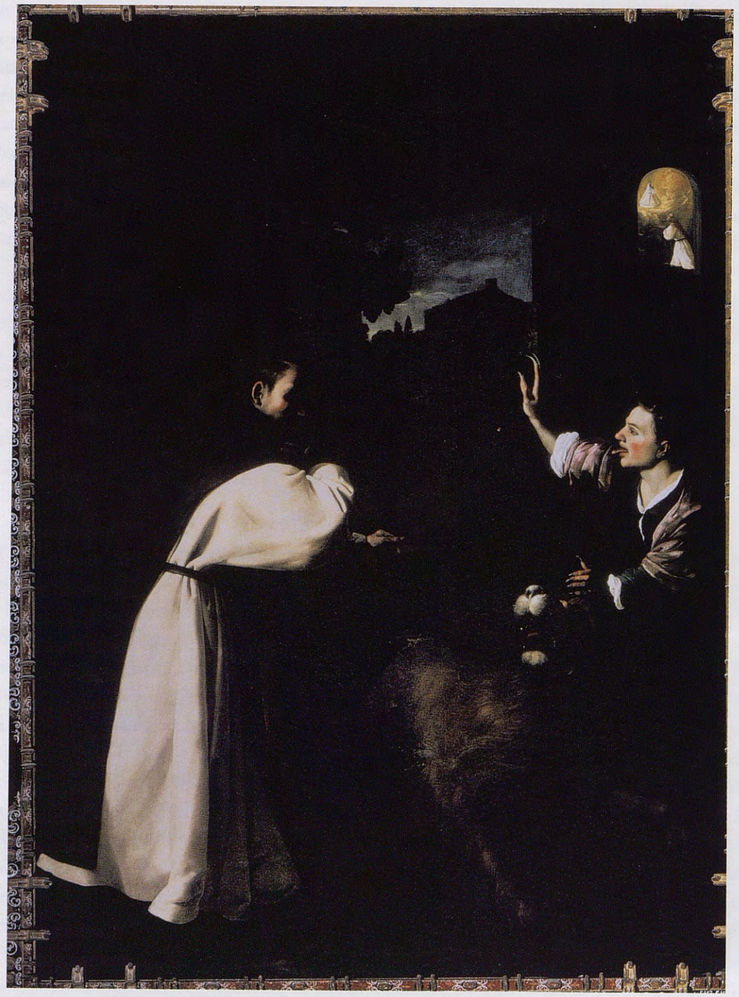
Sin embargo, los otros tres religiosos presentes parecen comentar el episodio con curiosidad, escépticos, incapaces de creer el prodigio anunciado por el Padre Juan de Carrión. De pie detrás del anciano padre en cuclillas, un joven monje encapuchado parece argumentar con otros dos, a los que se les percibe sobre todo el cráneo, bien iluminado mientras que sus semblantes desaparecen en la penumbra. Por lo tanto toda la atención queda retenida sobre el joven monje incrédulo encapuchado. Es un magnífico retrato monástico, uno de los más bellos salidos del pincel de Zurbarán que sobresale cuando toma como modelos a los miembros del clero regular. Cada uno de los personajes aquí representados aparece fuertemente individualizado y cargado de emoción interior.

Como en la composición precedente, la arquitectura resulta estricta y sombría, lo cual acentúa la monocromía de la obra y hace resaltar el grupo de monjes en el coro del monasterio. El papel simbólico de las columnas no se debe menospreciar: Zurbarán, siempre tan sincero cuando representa la irrupción de lo divino en una escena terrestre, con frecuencia emplea estas columnas como eje principal de sus obras. La iluminación de la escena procede de una fuente invisible para el espectador situdada a la derecha, frente a los monjes. Esta luz ilumira más o menos intensamente los blancos degradados de los hábitos creando una profundidad muy natural.

146. PELEA DE FRAY DIEGO DE ORGAZ CONTRA LOS DEMONIOS

ca 1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.



El último cuadro de la serie, la *Pelea de Fray Diego de Orgaz contra los demonios*, sin firmar, es sin duda el menos destacable. Zurbarán no tendría el tiempo material para pintar solo todos los cuadros de Guadalupe para la fecha indicada en el contrato de 1639. Tuvo que ser ayudado por sus asistentes, lo cual aparece de manifiesto aquí. Pero él proporcionaría los modelos, el esquema de la composición y participaría en una parte de la obra, particularmente en el hábito monacal en el que como siempre sobresale. Por otro lado, el tema de la obra se prestaba en gran medida a imágenes espectaculares y Zurbarán, tan sobrio y reservado, quizás no se sentía cómodo a la hora de pintar esta extraordinaria aparición.

La vida del santo Fray Diego de Orgaz y sus peleas con los demonios aparece como el último ejemplo suministrado por los monjes de Guadalupe. El padre Sigüenza relata entonces detenidamente los sucesos asombrosos que jalonan los años conventuales de Fray Diego, modesto hermano lego que se ocupaba de la carnicería del monasterio. De naturaleza ingeniosa y servicial, tambien era capaz de ejercer con éxito los oficios de carpintero, zapatero, herrero o cestero [Sigüenza [1605] 2000, II, cap., VI, p. 500]. Practicando humildemente todas las virtudes, el piadoso monje tenía una particular devoción a Nuestra Señora, patrona del lugar. Tras siete años de profesión, comenzó a sufrir violentas tentaciones por parte del demonio: "según él afirmaba, tres eran los que más le fatigaban sobre manera, conviene saber: la tentación del espíritu de soberbia, la de blasfemia y la de la carne" [Ecija [1514] 1953, p. 237. El subrayado es nuestro]. Zurbarán fue encargado de representar el último combate del monje contra los demonios: "estando una noche recogido vinieron tres demonios, uno en forma de león terrible, otro de un oso grande y el tercero en medio de los dos en figura de una mujer hermosa que algún tiempo había visto en el siglo. [...] tomó un palo que tenía en la celda y acometióles con mucho denuedo. [...] Púsose de rodillas y pidió el socorro divino, invocando el nombre de Jesús y de su santa Madre. Con esto desaparecieron luego" [Sigüenza *op. cit.*, pp. 504-505]. El coraje de Fray Diego aparece alabado en el texto latino compuesto por Fray Juan de Toledo:

Fr. Diego de Orgaz	*Ves, Jacobo, las fieras sanguinarias,* *las armas del demonio sin temor;* *y la herida mortal del enemigo* *te da victoria, prez, lauro y honor*	*Durmió en el Señor* *el año 1465*

El cuadro es terriblemente oscuro, al igual que la silueta del "oso grande" tratado sin talento, que resulta poco visible y se confunde con la sombra de la "mujer hermosa", igualmente poco conseguida. Los antiguos cronistas subrayan la belleza de esta aparición femenina "en semejanza de una monja" según Fray Diego de Ecija [Ecija [1514] 1953, p. 237]. Las garras agresivas y la lengua fuera del personaje ambíguo, vestido de rosa y de verde, afean al demonio más bien viril. Con relación al "león terrible" que ocupa el primer plano del cuadro, resulta un animal poco naturalista, tratado con notable blandura y cuyo modelo Zurbarán emplea frecuentemente cuando necesita pintar una fiera. Este mismo animal, en el sentido opuesto, aparece por primera vez en el *Hércules lucha con el león de Nemea* (Prado) (cat. n° 74) pintado en 1634 para el Buen Retiro. Navarrete ha mostrado como Zurbarán utiliza elementos de otras composiciones del Buen Retiro para componer este cuadro [Navarrete 1998, pp. 220-221, figs. 428-429], en el que no se encuentra cómodo. Estas tres apariciones demoniacas corresponden a tres de las tentaciones más violentas de las que padecía el pobre hermano lego. El león y el oso representan el espíritu de soberbia y de blasfemia, y por supuesto la mujer, la tentación de la carne.

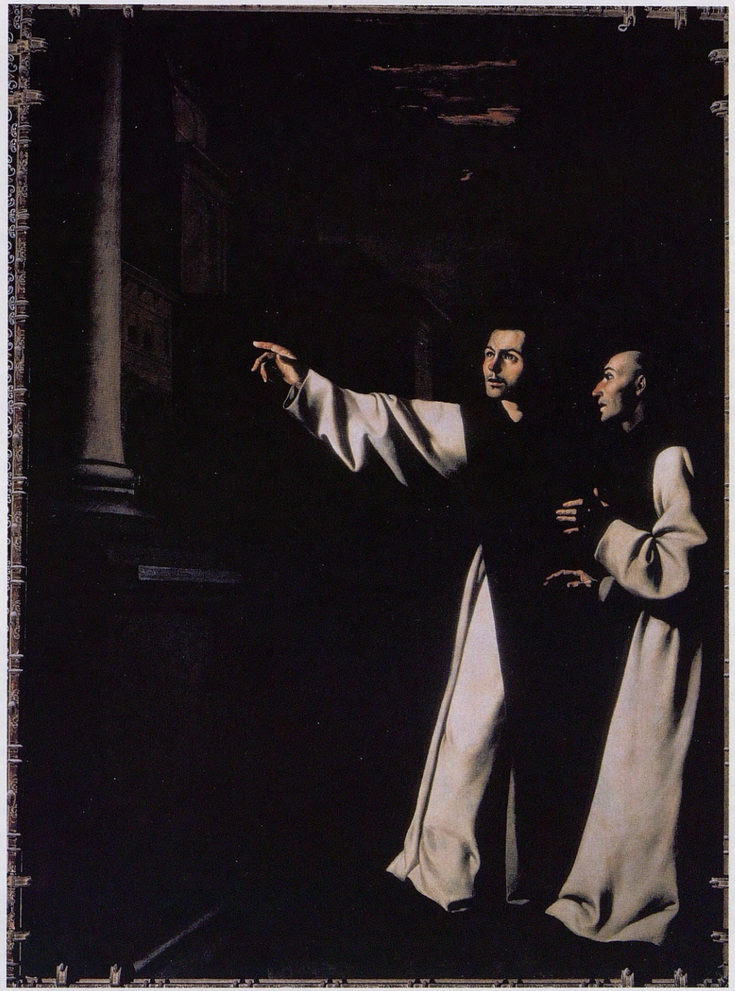
Como en el magnífico *Retrato de Fray Gonzalo de Illescas* (cat. n° 142), una pequeña escena pintada en una esquina del cuadro completa el sentido de la escena principal. A través de una ventana abierta en la iglesia del monasterio, representada a la derecha, podemos ver a Fray Diego de Orgaz rezando delante

de la Morenita", la Virgen milagrosa de Guadalupe. Es precisamente la oración la única arma que permite luchar eficazmente contra las tentaciones, ya que las fuerzas humanas nunca son suficientes. La aparición de la patrona titular del monasterio a escala reducida, no resulta indiferente ya que ningún otro cuadro de la serie consagrada a los santos varones de la Orden hace alusión a la Virgen. La estatua rodeada de oro aparece aquí bien visible. Lo que salva este cuadro es la figura del santo protagonista, uno de esos monjes típicos de Zurbarán, de cráneo bien dibujado iluminado por una luz que llega desde la izquierda. Su pesado hábito blanco cae en pliegues casi verticales y contrasta con el escapulario marrón oscuro. El admirable tratamiento de los voluminosos tejidos quizás sirve para perdonar al artista la torpeza del conjunto.

147. VISIÓN PREMONITORIA DE FRAY PEDRO DE SALAMANCA

ca 1639
Óleo sobre lienzo, 290 x 222 cm
Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, Sacristía, Monasterio de Santa María.



Tras los seis magníficos ejemplos de santidad elegidos de la vida de los padres jerónimos del Monasterio de Guadalupe, el programa se completa con dos episodios excepcionales tomados de la vida de los frailes legos de este mismo convento. *La visión premonitoria de Fray Pedro de Salamanca*, cuadro oscuro iluminado por luces rojizas, contesta a la aparición luminosa de Cristo al Padre Andrés de Salmerón. Las recompensas místicas no son un atributo exclusivo de los sacerdotes ya que el modesto Fray Andrés entró muy joven en el monasterio y allí se quedó toda su vida como hermano lego ejerciendo el oficio de tejedor. Todos le apreciaban mucho por su humildad, su devoción pero también por su gran capacidad de trabajo. El padre Sigüenza experimentaba una gran admiración por él y alabó la ejemplaridad de su vida. La piedad del santo monje le valió una experiencia mística que el mismo religioso "dejó escrito de su mano en un libro" [Ecija [1514] 1953, p. 276]. Zurbarán fue encargado de representar esta visión tal como lo indica el comentario latino situado bajo el cuadro:

Fr. Pedro de Salamanca	*Subir miras la llama vencedora y esperas la palabra del Señor, que oyes, al fin, en africano suelo cuyos martirios cantará tu voz*	*Falleció el año del Señor 1479*

La escena narrada por Sigüenza aparece tratada por el artista con su precisión habitual: "Estando una noche después de maitines, cerca de las cuatro de la mañana, rezando por aquellos claustros, vio arder un fuego grande en el Cielo y era tanto el resplandor que reverberaba en las torres, que las hacía parecer más claras que el mediodía. [...] quiso que otro religioso fuese testigo de lo mismo; llamó a la celda y mostróle el fuego [...]. Quedóse admirado el religioso de tan extraña cosa" [*ibidem*, p. 222].

La composición, muy sencilla, confiere una importancia particular a la visión milagrosa. Los dos monjes ocupan aproximadamente un cuarto de la superficie pintada en un triángulo delimitado por las habituales diagonales. El decorado está formado por arquitecturas esquematizadas muy zurbaranescas, que evocan el gran claustro que mandó construir el prior Yáñez, y las torres descritas en el texto de Sigüenza. El cielo nocturno y oscuro se ilumina con llamaradas rojizas muy conseguidas, que aclaran la fachada del monasterio. A la izquierda una simple columna dórica reposa sobre un pedestal de sección cuadrada, o rectangular, frecuentemente presente en los claustros góticos. Aunque este lienzo haya sido sin duda realizado por Zurbarán con una cierta participación de su taller, el artista representa el suceso por medio de gestos simples y expresiones adaptadas.

La radiografía de la *Visión premonitoria de Fray Pedro de Salamanca*, realizada en 1964 cuando la obra fue transportada al Casón del Buen Retiro para la exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte del pintor, constituyó una verdadera revelación. El rostro del monje visionario, casi de frente, presenta en la radio una intensa expresión, alucinada, de una sensibilidad y espiritualidad raramente conseguida en toda la historia del arte [Caturla/Delenda 1994, p. 141.]. Zurbarán, suaviza y simplifica los retratos que primero abocetaba. Le disgusta enseñar figuras gesticulantes y con dichas simplificaciones logra una mayor fuerza elocuente. Para el monje de más edad, representado de perfil, el pintor retoma, sin grandes modificaciones, la bellísima silueta del cartujo mártir *John Hougton* (cat. n° 138), de la misma época para la cartuja de Jerez. El estupor del testigo aparece sobriamente representado por el gesto de la boca abierta y de las manos separadas, iluminadas por el misterioso resplandor rojizo. El lienzo no está firmado, sin embargo "se ha descubierto en el reverso antes del reentelado múltiples "1639", escritos a diestro y siniestro como si un niño se hubiera divertido a trazarlos". Comentando esta inscripción, María Luisa Caturla sugirió la hipótesis que el joven Juan de Zurbarán podría haber sido su autor [*ibidem*, pp. 139, 141].

148. CENA EN EMAÚS

1639
Óleo sobre lienzo, 228 x 154 cm
Firmado y fechado: *Fran de/Zurbaran/1639* (firma actualmente ilegible)
México D.F, Museo Nacional de San Carlos (Inv. n° XI-10-115-509)

PROCEDENCIA: México D.F., Monasterio San Agustín, sin duda desde el siglo XVII, ex-Convento de la Encarnación; México D.F., Academia de Bellas Artes de San Carlos 1861, desde donde pasa al Museo Nacional de San Carlos.

Fig. 1: Lucas de Leyde, *Cena de Herodes con la cabeza del Bautista en una bandeja*, grabado.

Fig. 2: *Cena en Emaús,* grabado anónimo del siglo XVIII.

Entre las apariciones del Cristo resucitado a sus discípulos, una de la más representadas en la pintura es la de la *Cena en Emaús,* que tuvo lugar por la tarde del domingo de Resurección. Corresponde al relato detallado en el Evangelio de San Lucas (Lc 24, 13–35), con una pequeña alusión en el de San Marcos (Mc 16, 12–13). El reconocimiento de Cristo en el camino de Emaús fue un tema frecuentemente empleado para decorar el refectorio de los monasterios. Dos discípulos, uno de los cuales se llamaba Cleofás, habían hecho con Jesús resucitado el camino hacia Emaús, tomándole por un cualquier viajero porque "sus ojos estaban ofuscados y no eran capaces de reconocerlo" (Lc 24, 16). Como llegaron tarde al pueblo, los discípulos insistieron para que se quedara Jesucristo y compartiera la cena con ellos en Emaús. "Y entró para quedarse con ellos. Cuando estaba sentado a la mesa con ellos, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. Entonces se los abrieron los ojos y lo reconocieron" (Lc 24, 29–31).

Algunos artistas, siguiendo las representaciones venecianas del siglo XVI, pintaron a Cristo transfigurado, haciendo hincapié en la Resurección de un cuerpo glorioso. Más tarde Caravaggio representó dos versiones de la *Cena en Emaús* con un sabroso realismo popular en los tipos. Lo mismo quiere hacer Zurbarán, respetando, como de costumbre, escrupulosamente el texto histórico del Evangelio de San Lucas. En su lienzo, Cristo aparece vestido como un caminante, sin ningún signo aparente de su divinidad, lo que explica que los discípulos no lo reconocieron en un principio. Tampoco introduce figuras secundarias, ni sirvientes ni tampoco testigos que podrían distraer la atención del espectador. En cambio el pintor extremeño utiliza una composición de gran claridad que facilita la lectura del cuadro, siguiendo escrupulosamente las recomendaciones de los exegetas postridentinos. Este cuadro subraya el significado del rito sacramental, recordando al creyente la institución de la Eucaristía, la Resurección del Cristo y el sentimiento de esperanza en la vida eterna.

Pocos artistas anteriormente a Zurbarán trataron este episodio con tanta sobriedad y eficacía. La disposición general puede haber sido inspirada del mismo tema grabado por Durero en la *Pequeña Pasión* y la posición del discípulo de la izquierda repite la de un personaje sentado en un grabado de Lucas de Leyde de la *Cena de Herodes con la cabeza del Bautista en una bandeja* (fig. 1), pero el efecto luminoso en el lienzo de Zurbarán es obviamente tenebrista y muy personal. El cuadro de México está en un estado de conservación

Fig. 3: *Cena en Emaús,* réplica de taller. Colección privada.

Fig. 4: *Cena en Emaús*, copia. México D.F., colección privada.

regular y muy oscurecido por el tiempo y barnices envejecidos, por lo cual se puede ver mejor el dibujo original de la obra a través de un grabado anónimo del siglo XVIII que publicó Soria (fig. 2). La escena se desarolla al aire libre, pero se advierte a la izquierda un muro que podría ser el de la posada donde se detuvieron los caminantes de Emaús.

Aunque de momento no se puede ver la firma y la fecha, se leyó antiguamente "1639", es decir la época de más vigor artístico del maestro. La sencillez de Jesús peregrino cortando el pan, sus finos rasgos bien dibujados, así como un bello efecto de claroscuro producen emoción. También la descripción sin efectos barrocos de la sorpresa de los dicípulos al abrirse sus ojos aparece totalmente conviciente, de una extrema gravedad.

Excepcionalmente dotado para la reproducción de la materialidad de las cosas más cotidianas, Zurbarán pinta aquí un maravilloso bodegón. El claroscuro brinda a la obra un carácter íntimo de recogimiento religioso. Al centro de la imagen, sobre un mantel blanco cuidadosamente desplegado, están dispuestos varios objetos en una composición horizontal –típica del artista– el pan, una jarra de barro barnizado, dos platos con comida y un cuchillo visto en escorzo para acentuar la perspectiva de la mesa. Como siempre Zurbarán valora lo individual, juxtaponiendo los elementos de alimentos o vasijas. La composición cerrada a base de rigurosas diagonales se centra en la mesa que ocupa la sección aurea del lienzo y atrae la atención por su brillantez, ejeciendo un gran contraste con los personajes situados en la penumbra. El sencillo gesto de Cristo basta para que sus manos produzcan simplemente toda la impresión del sobrenatural. Esas manos rompiendo el pan, situadas en el centro geométrico del lienzo, constituyen el verdadero argumento de la escena.

Esta pintura procede de la iglesia conventual del Monasterio de San Agustín de México donde estuvo colocado en uno de los cruceros haciendo pareja con un cuadro de Sebastián López de Arteaga, *La incredulidad de Santo Tómas* (México D. F., Pinacoteca Virreinal), de clara influencia zurbaranesca.

La *Cena en Emaús* de Zurbarán despierta admiración y se conocen varias copias o réplicas de este cuadro. La mejor, que podría ser una buena réplica de taller, sólo representa el centro del lienzo de México (fig. 3). Una copia de grandes dimensiones (205 x 151,5) se conserva en una colección privada americana (fig. 4). Otra, un poco más pequeña (177 x 140 cm) se encuentra en la Iglesia de Saint-Sever d'Assat (Francia, Pireneos Orientales); fue dada a conocer por Jean Lavit en 1987 [Ressort 1988, p. 294].

149. AGNUS DEI

1639
Óleo sobre lienzo, 47,6 x 55,9 cm
Monógrama y fecha abajo izquierda: *F.Z.1639*
Inscripción en el zócalo: *TANQVAM AGNUS/IN OCCISIONE*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

PROCEDENCIA: Nueva York, colección privada; Nueva York, venta Sotheby's, 28 de mayo de 1999, n° 46; comprado 442.500 $ por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con los fondos de la herencia Guitarte.

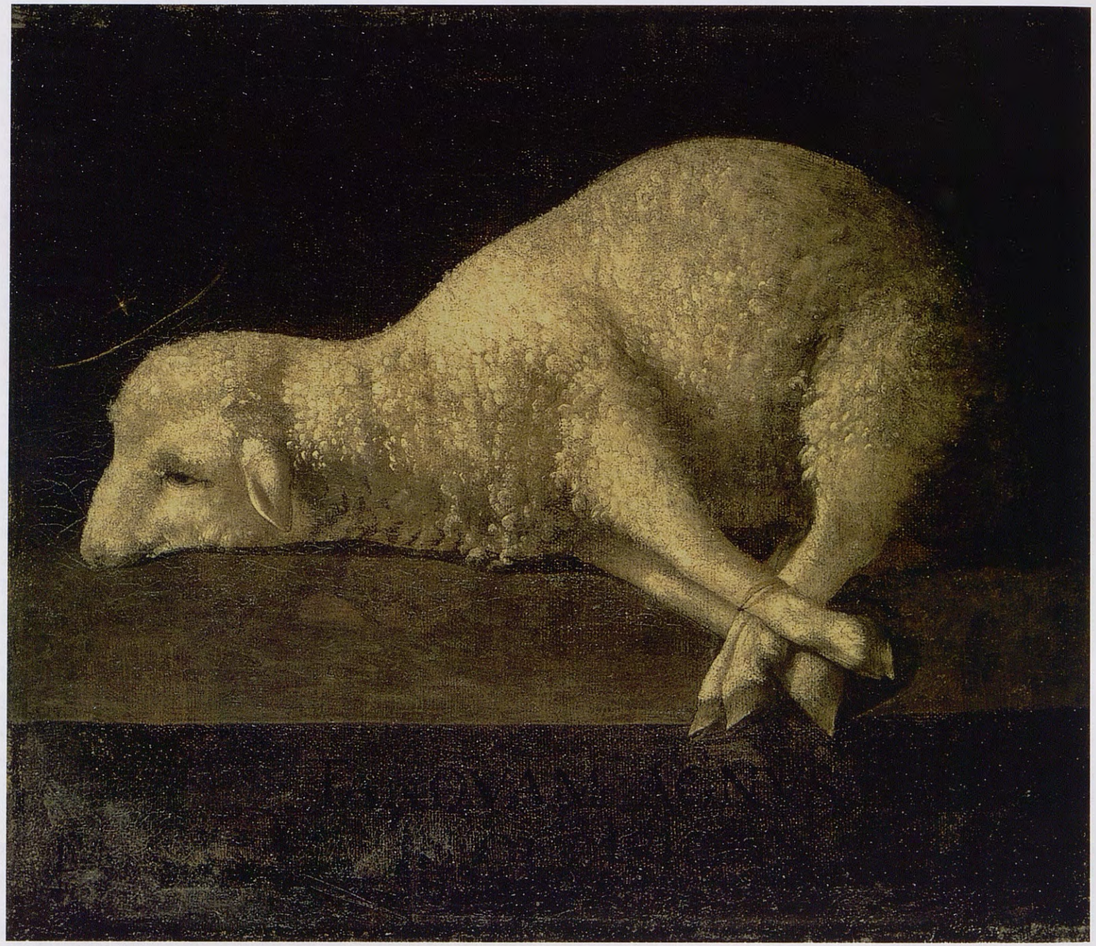


Fig. 1: Josefa de Obidos, *Agnus Dei*; ca 1660-1670. Évora, Museu de Évora.

Fig. 2: Josefa de Obidos, *Agnus Dei*, ca 1660-1670. Baltimore, Walters Arts Gallery.

Como el *Agnus Dei* de San Diego, este cordero lleva clarísimos símbolos de su significado religioso. Su ligero nimbo ovalado es muy parecido y la inscripción todavia más explícita: "*Tamquam Agnus in occisione*" (como el cordero ante el esquilador). Esta se refiere a las profecías de Jeremías e Isaías y sobre todo a los Hechos: "*Como oveja fue llevado al matadero; como cordero, nudo ante el esquilador, tampoco él abrió su boca*" (Hch 8, 32). [Para la iconografía del *Agnus Dei* véase cat. n° 107].

Este cuadro de colección privada americana (según el catálogo de la venta Sotheby's pertenecía a una "institución privada de educación"), fue comprado en 1999 por la Real Academia de San Fernando con los fondos de la herencia Guitarte. Su fecha, 1639, es muy próxima a la de la *Adoración de los pastores* del retablo de Jerez, firmada y fechada en 1638 (cat. n° 122) donde Zurbarán pintó un corderito con las patas atadas muy similar. El animalito, ofrenda real de los pastores, aparece también en el cuadro de Grenoble como una premonición del futuro sacrificio del Niño Jesús.

Diferencias en el dibujo y en la significación bíblica distinguen a este cuadro de la Academia del *Agnus Dei* de San Diego. Este último está sin esquilar, lleva las bellas vedijas ensortijadas de su vellón, mientras que el ejemplar madrileño está casi sin rizos, esquilado ya, como despojado de su lana para el sacrificio. Los diferentes pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento referentes al cordero pascual mencionan precisamente al esquilador preparando al animal antes de su matanza.

De las versiones de San Diego y de la Real Academia San Fernando derivan las varias interpretaciones realizadas por la pintora portuguesa Josefa de Ayala, también conocida como Josefa de Obidos (ca 1630-1684). No sabemos si un ejemplar del *Agnus Dei* de Zurbarán llegó a Portugal o si la pintora regresó a Sevilla. En todo caso, Josefa tuvo que ver algún cordero del pintor extremeño. Son conocidas varias interpretaciones de este tema por la portuguesa [véase cat. exp. Lisboa 1991]. A partir de esta imagen casi abstracta de Zurbarán, Josefa añade florecillas o cartuchos que transforman el austero modelo zurbaranesco en cuadros agradables y decorativos de tipo devocional (figs. 1 y 2).

150. SAN FRANCISCO EN MEDITACIÓN

1639
Óleo sobre lienzo, 162 x 137 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho en una cartela: *Fran^co^ Dezurbara/faciebat/1639*
Londres, The National Gallery (Inv. n° NG 5655)
Restaurado en 1946

PROCEDENCIA: Comprado en Madrid por Sir Arthur Aston ca 1840-1843; Cheshire, Aston Hall; Londres, venta Aston, 6 de agosto de 1862, n° 5; comprado por Agnew (109 £); Londres, Christie's, venta Sam Mendel, 23 de abril de 1875, n° 348; comprado por Agnew (150 £); vendido a Mrs Wood; legado al museo por el Mayor Charles Edmund Wedgwood Wood (su hijo) en 1946.

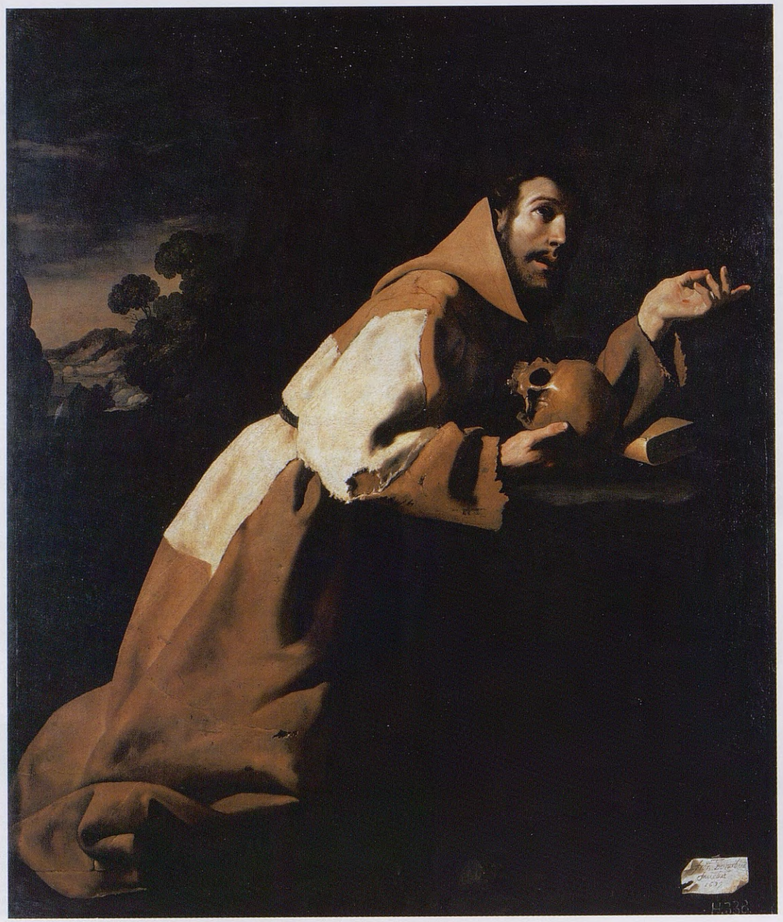


Fig. 1: *San Francisco en meditación*, según Agostino Carracci (?), grabado, ca 1583.

De las múltiples figuras de *San Francisco* en meditación que conservamos de la mano de Zurbarán, de su obrador o de sus seguidores inmediatos vale la pena destacar esta versión de la National Gallery de Londres, firmada y fechada en 1639 a la derecha sobre una esquelita, rota y con las esquinas vueltas. El seráfico fraile se halla arrodillado a la entrada de una cueva abierta sobre colinas y arbolado, con una calavera en la mano derecha y la izquierda, esplendidamente dibujada en consabido ademán. Bajo ésta aparece un libro cerrado sobre un poyo rocoso. El rostro demacrado, es un retrato de monje de una gran belleza cuya intensa expresión de meditación está particularmente lograda. Es la primera versión que estudiamos donde aparece el rostro recortado a contraluz con capucha puntiaguda volcada hacia el hábito. Viste un tosco sayal de la rama franciscana de la Descalzez (véase n° 56) confeccionado con una tela muy burda: una especie de jerga de color castaño, de trama rústica y aparente, con grandes parches de color beige en la espalda y en la manga derecha. Al ser lo primero que salta a la vista de quien se acerca a los franciscanos de los siglos XVI y XVII, el tema del hábito suscita curiosidad y extrañeza porque su forma y color variaba según las distintas familias de la Orden.

Múltiples congregaciones y reformas aparecieron en el siglo XVI en España, principalmente en Extremadura. Los Descalzos de la Custodia de dicha provincia pretendían convertirse en Provincia independiente de la Provincia de Santiago. En 1519 bien examinadas las causas, se dictó sentencia definitiva separando con el nombre de "Provincia de San Gabriel" la Custodia de Extremadura de la Provincia de Santiago. Dicha Provincia de San Gabriel se quedaba con las casas más pobres y unas ordenaciones particularmente austeras [Ámez 1999, pp. 47-60]. En el año de 1594 en Fuente de Cantos, pueblo natal de Zurbarán, se fundó el Convento de San Diego instalado en un principio en la ermita de San Marcos [*idem*, pp. 247-249], mientras que en la villa de Llerena otro convento de la Provincia descalza de San Gabriel fue erigido en la ermita de San Sebastián. María Páez Barrial, acomodada familiar de la primera esposa de Zurbarán, obtuvo el patronazgo de dicho convento [*idem*, pp. 257-258]. Podemos suponer que las relaciones del pintor extremeño con esta rama reformada de las franciscanos existieron desde su periodo juvenil y siguieron a lo largo de toda su carrera.

La ermita que se ve en el paisaje de la izquierda en segundo término evoca las miserables cabañas donde San Francisco gustaba recluirse, y recuerda los primeros pobres conventos de la provincia extremeña de San Gabriel. El tema del paisaje abierto en el fondo de la cueva aparece también aquí perfectamente lograda. La bellísima figura del santo de Asís ocupa una parte importante del lienzo siguiendo una perfecta diagonal. Nada distrae la atención y el San Francisco londinense sobrecoje al espectador por su fuerza, mientras que dicho fondo abierto participa de la monumentalidad del santo en meditación. La luz amarillenta del crepúsculo baña suavemente todo el espacio aunque el tramo rocoso, tan frecuente en estas representaciones, queda en una penumbra oscura donde resalta el papelito fingido muy iluminado, como un signo de autosatisfación del pintor delante de una pintura magistral, perfectamente equilibrada.

Este tipo de composición con el santo arrodillado de perfil apoyado en una roca aplastada como una mesa donde aparecen los objetos de meditación (la calavera, el libro, otras veces el crucifijo), no es por supuesto una invención del extremeño. A finales del siglo XVI apareció en Italia esta nueva iconografía del santo de Asís, rezando, meditando o en éxtasis que se transmitió a España con las abundantes y expresivas imágenes del Santo de Asís del Greco, el cual "se conformó mejor con lo que dice la historia, aunque lo

vistió, ásperamente, de xerga basta como recoleto" [Pacheco [1649] 1990, p. 698]. Así los pinta también Tristán u otros pintores españoles pero siempre hay que tener en cuenta la difusión de los modelos italianos a través de los grabados (fig. 1). No obstante estas posibles fuentes, la emotividad mística de los personajes de Zurbarán, unidos a su sencilla gestualidad y el ensimismamiento de sus figuras, procura una expresión muy peculiar de sumisión, piedad y entrega: en esto, y muy especialmente en este cuadro, creemos que nuestro pintor sobrepasa cualquier representación de *San Francisco en meditación* de la Reforma católica.

151. BEATO ENRIQUE SUSÓN

ca 1638-1640
Óleo sobre lienzo, 209 x 154 cm
Inscripción abajo a la izquierda: *BEATO SUSO*
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 172)
Restaurado en 1991 por E. Gutiérrez Carrasquilla

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento Santo Domingo de Portacoeli; Sevilla, Alcázar, sala baja 1, n° 67, 1810; Sevilla, Convento Santo Domingo de Portacoeli hasta 1835; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1970 o 1971).

Heinrich Seuze (Enrique Suso), el *Beato Susón*, es uno de los místicos renanos, "amigos de Dios", contemporáneo del Beato Álvaro de Córdoba con el cual compartía la devoción a la Pasión de Jesús, escribiendo unas *Meditaciones sobre la agonía de Cristo*. Los escritos de los místicos alemanes de los siglos XIII al XV constituyen una de las principales fuentes espirituales de la España del Siglo de Oro, especialmente en lo que se refiere a la vida de oración y contemplación [*Dictionnaire de spiritualité*, 1961, IV, 2, col. 1156-1158]. No resulta por tanto sorprendente que los Dominicos de Portacoeli eligieran a Enrique Suso para su nueva decoración. Heinrich Seuze nació en 1295, y a la temprana edad de trece años entró en el Convento de los Hermanos Predicadores en su Constanza natal. Fue discípulo del filósofo dominico Maestro Eckhart y tuvo como compañero de estudios a Johannes Tauler. Suso fue el más accesible de esos filósofos alemanes. Dictó a una de sus hijas espirituales su autobiografía que aparece al principio de sus obras completas, reunidas hacia 1362 en un único manuscrito: el *Exemplar* [1ª edición, Augsburgo, 1482]. En ella describe sus experiencias místicas, así como las terribles mortificaciones que producen estupor ante la crítica moderna. Llegó a ser profesor de teología y entre 1329-1336 escribió sus dos obras más famosas –*El libro de la eterna sabiduría* y *El libro de la verdad*– que se consideran entre los libros alemanes más importantes del siglo XIV. Su concepción de la vida interior estaba al alcance de todas las almas de buena voluntad, desde las más sencillas a las más elevadas. Enrique Suso murió en 1365 y fue reverenciado por sus hermanos dominicos desde años antes de ser beatificado por Gregorio XVI en 1831.

En el contrato que López Martínez tuvo la oportunidad de ver antes de que se perdiera, los clientes de Zurbarán le daban minuciosas instrucciones sobre como representar a los dos frailes [Guinard [1960] 1988, p. 73]. Eligieron el momento de la verdadera conversión del Beato Suso, a los dieciocho años, después de cinco de mediocre noviciado. Consumido de amor por Cristo, sacó fuerzas para grabarse en el pecho con un estilete las letras del monograma de Cristo IHS. Obedientemente, Zurbarán incluye la letra H como menciona el contrato, es decir, "tan larga como una articulación del dedo meñique". Al fondo aparecen escenas diminutas de la vida del místico alemán. A la izquierda se ve su encuentro con un miembro de su Orden, a quien enseña la inscripción de su pecho. En la distancia aparece la capilla a la que le condujo un ángel para su retiro. A la derecha lo vemos en meditación ante un manantial, sufriendo de sed, ya que se mortificaba absteniéndose de beber [los episodios de la vida del Beato Suso están sacados de *La vie et les lettres du bienheureux Henry de Suso*, París, 1842].

En estas fechas más tardías, Zurbarán sigue siendo inimitable a la hora de pintar una figura aislada, de intensa expresión, capaz de transmitir la vida interior de los personajes representados. La figura del *Beato Susón* aparece en pie sobre un luminoso fondo de paisaje de impronta claramente extremeña. La novedad en estos años es este fondo claro, muy diferente de la sombra de sus primeros lienzos para San Pablo. Sin embargo, la silueta del joven Dominico se muestra de cuerpo entero sin perder nada de su singular monumentalidad, tan típica en la obra del extremeño. El sobrio hábito blanquinegro del monje, tratado con prodigiosa veracidad, subraya los jóvenes rasgos del fraile apasionado, de tal manera que nos olvidamos de la increible mortificación que se está infligiendo.

Una copia de mismo tamaño se vendió por 1.200 euros en Alcalá Subastas, Madrid, 8-9 de octubre de 2003, nº 370.

152. SAN LUIS BELTRÁN

ca 1638-1640
Óleo sobre lienzo, 209 x 155 cm
Inscripción abajo a la izquierda: *LVIS/BELTRAM*
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 160)
Restaurado en 1991 por P. Manzano Beltrán

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Convento Santo Domingo de Portacoeli; Sevilla, Alcázar, sala baja 1, nº 67, 1810; Sevilla, Convento Santo Domingo de Portacoeli hasta 1835; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, nº 1970 o 1971).

Para el altar de la derecha, es decir el del Evangelio, los Dominicos de Portacoeli eligieron a un predicador y misionero español de la Orden, *Fray Luis Beltrán* nacido y muerto en Valencia (1526-1581) aunque residió en Sevilla, a la ida y a la vuelta de su viaje a las Indias. Probablemente los más ancianos monjes dominicos de la ciudad hispalense conocieron a este "servidor de Dios" que cuando lo pintó Zurbarán acababa de ser beatificado, pero en la Orden de Predicadores ya se le honoraba por su evidente santidad. Su vida se conocía bien por los trabajos que le había dedicado, poco tiempo después de su muerte, el escritor dominico Fray Vicente Justiniano Antist: la *Verdadera relación de la vida y muerte del Padre Fray Luis Beltrán* (Valencia, 1582) y sobre todo sus *Adiciones a la historia del S. P. Fr. Luis Bertrano de la Orden de Predicadores* de 1593 de nuevo impresa en Sevilla en 1615 [Fernández López 1998, p. 47].

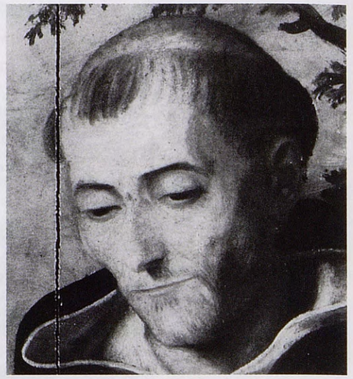


Fig. 1: Juan Sariñena, *San Jacinto y San Luis Beltrán*, detalle. Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V.

Fig. 2: Atribuido antiguamente a Zurbarán, *Retrato de monje*. Localización desconocida.

Dominico valenciano del siglo XVI, Luis Beltrán fue contemporáneo de su paisano Santo Tomás de Villanueva que lo ordenó sacerdote, y de Santa Teresa de Jesús, con quien mantuvo correspondencia. También estaba emparentado con la familia de San Vicente Ferrer. Nació en una familia muy devota e ingresó en la Orden dominica a los quince años, siendo un excelente predicador, maestro de novicios a los 23 años y durante la peste, consagrado a la asistencia de los enfermos. Fue enviado a Nueva Granada, la actual Colombia, nación de la cual fue designado patrono principal por el Papa Alejandro VIII en 1690, allí desarolló una actividad misionera asombrosa, aunque tuvo problemas de salud y una fuerte cojera permanente. En los momentos más complicados las largas horas de oración y de disciplinas fueron su gran ayuda. Predicó a los indígenas en sus propios idiomas, pues, al parecer, tenía el don de las lenguas. Como Fray Bartolomé de Las Casas [Sevilla, 1474-Madrid, 1566], también dominico, apoyó a los Indios contra la avaricia de los colonizadores, lo que le pusó en difíciles situaciones y en dos ocasiones su vida corrió peligro. Sus compañeros consideraban que tenía un ¡"modo suicida de evangelizar"! Cuando tenía la intención de solicitar más misioneros para ayudarle fue llamado por sus superiores para que volvería a España. Vivió doce años más en Valencia donde murió en 1581, en olor de santidad. Pablo V lo beatificó en 1608 y Clemente X lo incluyó en 1671 entre los santos. Se hizo una mascarilla sobre el rostro del muerto que se conserva en el Colegio del Patriarca de Valencia. Juan Sariñena (ca 1545-ca 1620) fue el retratista preferido del influyente patriarca San Juan de Ribera (1569-1611) arzobispo al estilo reformador de Trento y muy amigo de San Luis Beltrán. Este pintor sacó varios retratos de San Luis a partir de la mascarilla y uno de estos sirvió seguramente de modelo a Zurbarán lo que explica su aspecto cadavérico (fig. 1).

El maestro extremeño narra en su lienzo un episodio famoso de la vida de San Luis Beltrán cuando trataron de envenenarlo durante sus empresas misioneras en las Indias. Lleva un bernegal de metal plateado del cual surge un pequeño dragón, símbolo del veneno que le pusieron en la copa. El religioso empieza la señal de la cruz para que la bebida se vuelva inofensiva, lo que efectivamente ocurrió. Pintado con carácter casi escultórico, la silueta ocupa toda la superficie del lienzo, más rígida y convencional que la del *Beato Susón*, pero el perfecto dibujo de sus manos otorga una gran expresividad a la figura que contrasta con la lividez de su rostro.

En el paisaje que cierra en profundidad el cuadro, aparecen también en tamaño reducido episodios de la vida misionera del santo. A su izquierda se puede ver el fuego de unas chozas que servían de altares a los ídolos que el santo, con su estilo siempre suicida, mandaba "derribar a patadas". A la derecha está representado el milagro de la cruz de árbol: en la isla de San Vicente, predicando fray Luis sobre el poder salvador de la cruz, se le acercó impresionado el cacique queriendo más explicaciones. Cuenta el padre Antist que: "El santo inspirado del cielo, se arrima al tronco de un grandísimo árbol....y, extendiendo los brazos en forma de crucifijo, graba en el árbol la forma de la cruz, de su misma estatura. Apártase después del tronco y queda la imagen de la cruz perfecta, como de medio relieve en el árbol". Dicho signo del crucifijo fue la huella viva que dejó San Luis Beltrán en Nueva Granada tras siete años de acción misionera.

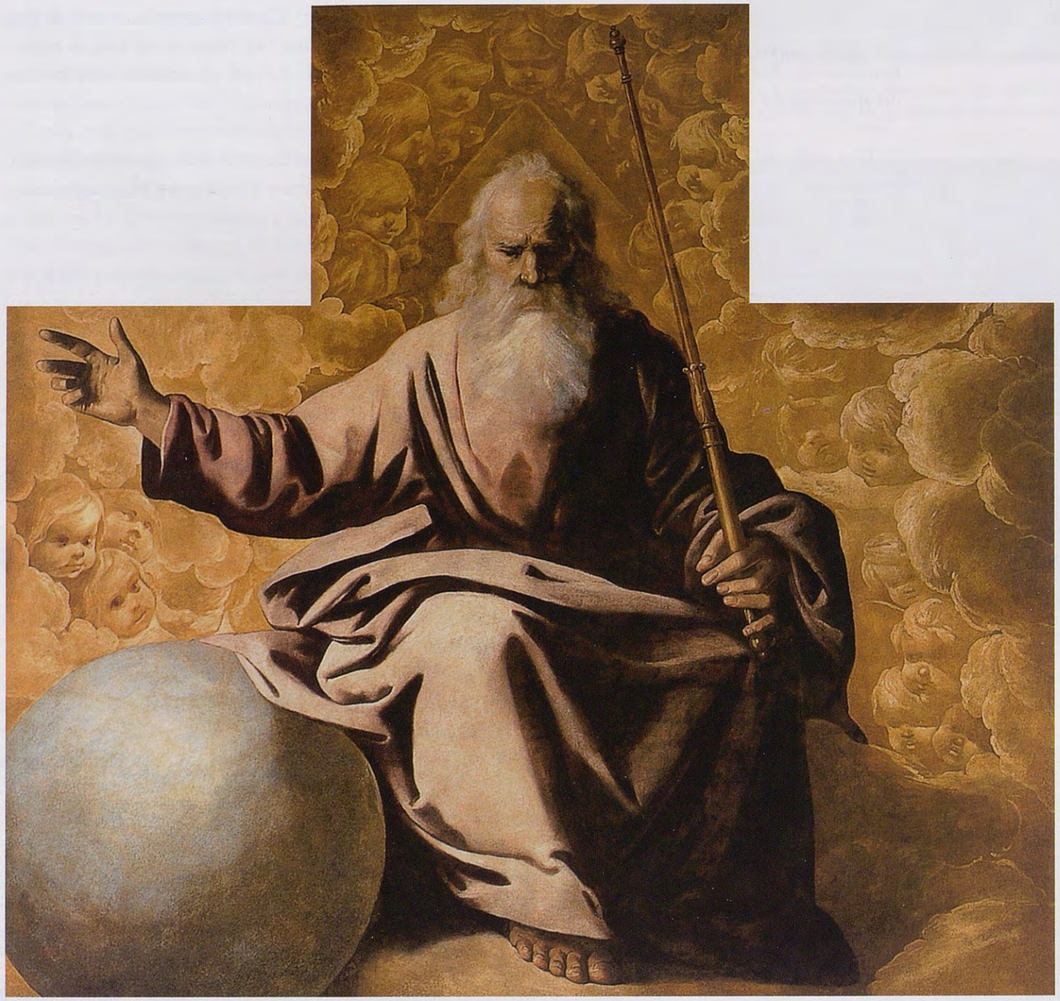
Si bien el místico alemán encarnaba la via de la *vida complativa* en la Orden de Predicadores, el santo español aparecía como el prototipo de la *vida activa*. Ambos Dominicos están resueltos por Zurbarán con severa factura formal, distinguiéndose perfectamente sus respectivos rasgos psicofisonómicos. Por otro lado, la factura del espléndido hábito blanco y negro alcanza en estos lienzos un alto nivel de modelación plástica.

Una copia del rostro de San Luis Beltrán (fig. 2) se conservaba antes de 1953 en la colección Carvallo, Château de Villandry, atribuida a Zurbarán. Otra copia de cuerpo entero se vendió en Madrid recientemente por 800 euros [Alcalá Subastas, 8-9 de octubre de 2003, n° 371].

153. PADRE ETERNO

ca 1638-1640
Óleo sobre lienzo, 240 x 266 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 159)
Restaurado en 1997 por María del Mar González y Fuensanta de la Paz

PROCEDENCIA: Merced Descalza, Convento San José, retablo del altar mayor de la iglesia (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, n° 73, 1810; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1973).



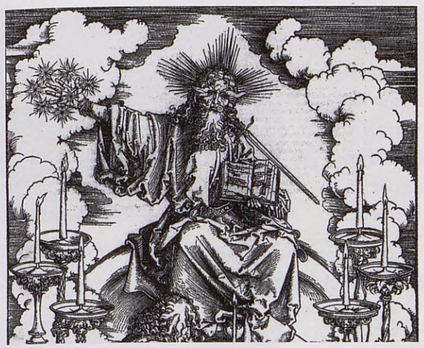


Fig.1: Durero, *Apocalipsis,* detalle, grabado, ca 1498.

No son tan frecuentes en el arte cristiano las representaciones de Dios Padre, primera Persona de la Santísia Trinidad. En la alta Edad Media el arte se limitó a sugerir la presencia divina por el símbolo de una mano radiante que sale de una nube. Más tarde, hacia los siglos XIV y XV las representaciones antropomórficas del Padre Eterno se multiplicaron, a veces con idénticos rasgos que Cristo. Despues de la Reforma católica se suele representar al padre Eterno como un venerable patriarca, el "Anciano de Días"y luego con los atributos del Papa. El Renacimiento hizo de Dios Padre un verdadero"Jupiter cristiano". En este cuadro del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Zurbarán escogió la tradicional representación del Creador sacada de la visión del profeta Daniel: "Estaba yo observando hasta tanto que se pusieron unos tronos; y el Anciano de muchos días se sentó: eran sus vestiduras blancas como la nieve y como la lana limpia los cabellos de su cabeza" (Dn 7, 9). También en el Apocalípsis, San Juan vió: "una especie de figura humana que vestía larga túnica y tenía el pecho ceñido con una banda de oro. Los cabellos de su cabeza eran blancos como la lana y la nieve" (Ap 1, 13-14).

Durero grabó hacia 1498 esta visión del Apocalípsis en una estampa, cuya parte superior pudo inspirar Zurbarán para su colosal *Padre Eterno*, por su postura y su aspecto tremendo (fig.1). Lo pinta como un venerable anciano de largos cabellos y barba blanca, que sentado en un trono de nubes reina en una mandorla formada por cabecitas de angelotes dorados que se confunden con las nubes. La forma de su aurolea triangular aparece en el siglo XVII: el triángulo equilátero servía para traducir plásticamente el concepto del misterio de la Trinidad, es decir un Dios Uno en Tres Personas (*Deus Trinus et Unus).* Con la mano derecha el Padre Eterno bendice el mundo representado a su lado como un enorme bola azulada, muy parecida a la que vemos en el *Cristo bendiciendo* del Prado firmado en 1638 (cat. n° 119). En la mano izquierda lleva un largo cetro de oro levantado. Las colosales dimensiones de la figura de Dios Padre en este grande lienzo sólo se puede explicar si estaba situado en el remate de un importante retablo. Sabemos con casi certidumbre que se situaba en el ático del retablo mayor de la iglesia del Convento de San José de los Mercedarios Descalzos cuya reconstrucción es muy difícil por haberse dispersado en 1810 y después en 1835. Se creyó que pudiera ser el *Padre Eterno* que coronaba el retablo de la capilla de San Pedro en la catedral de Sevilla, pero este lienzo ya había desaparecido a finales del siglo XVIII [Ceán 1804, pp. 61-62].

La restauración reciente llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla ha permitido apreciar las características de la técnica pictórica de Zurbarán a finales de la década "prodigiosa" del artista (1630-1640). Su carácter corresponde perfectamente al estilo de plena madurez de Zurbarán a la vez grandioso y suavizado. El enorme lienzo permanecía en los almacenes del museo; en la cuidada obra de recuperación realizada se han retirado los añadidos que le habían convertido en un lienzo de dimensiones rectangulares, posiblemente colocados en la restauración de 1857 dirigida por la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Tras esta operación, se le devolvió a la obra su formato original que demuestra, sin la menor duda, que el cuadro fue concebido para rematar un retablo de dimensiones considerables como sería el de la iglesia de los mercedarios descalzos.

154. CRISTO MUERTO EN LA CRUZ

ca 1638-1640
Óleo sobre lienzo, 250 x 190 cm
Firmado y fechado abajo sobre la cruz: *Franco dezurba*[ran]*/face 16*
Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias
Restaurado en 1994

PROCEDENCIA: Sevilla, colección marqués de Villafuerte; herederos de la marquesa de Villafuerte; Sevilla, depositado en el Museo de Bellas Artes; Bilbao, colección Félix Valdés; adquirido por Pedro Masaveu; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (colección Masaveu).

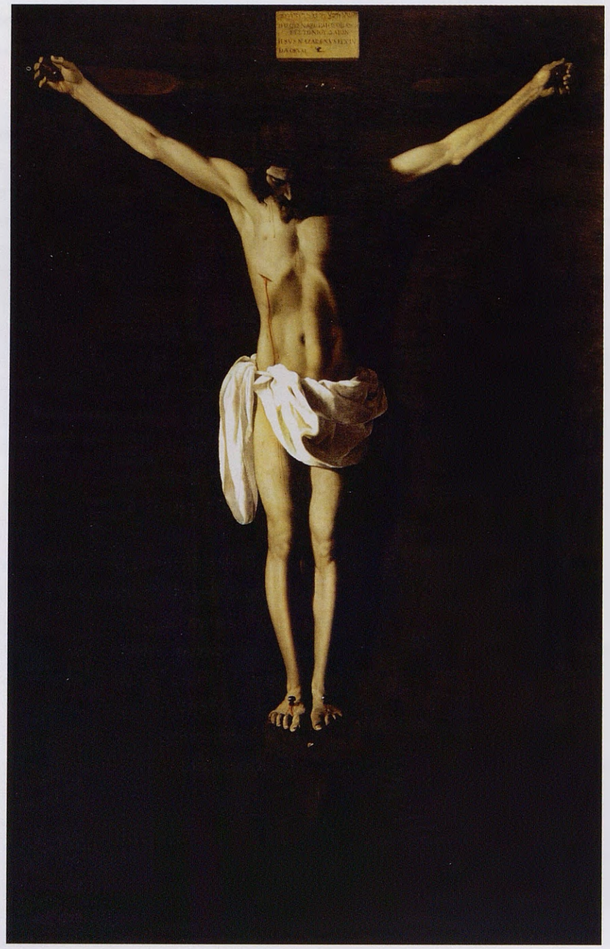


Fig. 1: Inscripción antigua al dorso del cuadro.

Fig. 2: *Crucificado*, réplica de taller de Zurbarán. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3: Litografía de Adolphe Pinçon, *Crucificado*.

La devoción a la Crucifixión de Jesús es uno de los temas más frecuentes de la iconografía postridentina sobre todo en España. La fe cristiana recoge el concepto de sacrificio, elevándolo a su máxima expresión en la muerte aceptada del Hijo de Dios y su renovación en la celebración eucarística de la Misa. De la abundante producción de este tema pintado por Zurbarán o su obrador se conocen más de treinta versiones. Aproximadamente la mitad de ellas corresponden a la iconografía del *Cristo expirante* vivo, con los ojos alzados y en actitud clamante. Otras veces, Zurbarán presenta al Salvador muerto con la cabeza inclinada sobre su pecho. En la mayoría de los dos tipos aparecen con cuatro clavos. Sin ser alumno de Pacheco, el pintor extremeño sigue del modelo creado por el erudito maestro de Velázquez de un austero hieratismo [Gómez Moreno 1916, pp. 177-178].

El *Cristo muerto en la cruz* de Oviedo pertenece al segundo grupo. En dicho grupo, los *Crucificados* están representados de forma reposada, con la cabeza caída casi frontalmente de forma natural, sin que los cabellos oculten el rostro como hiciera Velázquez en su famosísimo *Cristo* de San Plácido (Madrid, museo del Prado). El más famoso e impresionante *Crucificado* pintado por Zurbarán es por supuesto el primero, pintado en 1627 para el Convento San Pablo de Sevilla (cat. n° 7). Su peculiar efecto escultórico, tantas veces alabado, no extraña en las pinturas del primer periodo del extremeño. Emocionante por su soberbia sencillez, la monumental figura del *Cristo muerto* que ahora estudiamos, ha sido siempre considerada como una de las más poderosas creaciones de Zurbarán.

Después de haber aceptado y ofrecido su propia muerte, Jesús "inclinando la cabeza, entregó el espíritu" (Jn 19, 30). Aquí la expresión serena del Salvador no puede ser más grandiosa en su extrema simplicidad. El Cristo muerto, pendiente del madero en una rigurosa simetria, los dedos contraídos, los músculos pronunciados, se muestra como una visión de gran fuerza dramática. Su cuerpo, poco sangriento, no es excesivamente esbelto, al contrario, muestra una musculatura casi plebeya con sus piernas y sus pies perfectamente paralelos y de frente. El fondo no es muy oscuro y la sombra del cuerpo erguido aparece duramente sobre él. Como de costumbre, llama la atención el sudario, grande y blanquísimo.

Ignoramos para qué iglesia o convento fue pintado tan importante cuadro, quizá remate de un enorme retablo, y sin duda cuadro de altar por sus dimensiones. Está mencionado por vez primera en 1906 por Tormo cuando publicó el entonces desconocido *Crucifijo* de Motrico (cat. n° 102). Lo curioso es que el célebre historiador señala la presencia del lienzo en la exposición de 1905, mientras que no figura en el catálogo que hizo Viniegra de la muestra del Prado: "El Cristo de Motrico es de Zurbarán indiscutiblemente y uno de los mejores Cristos, por añadidura: inferior, en verdad, al de la marquesa de Villafuerte, ya difunta – a cuya memoria debó dedicar aquí sentido homenaje al recordar toda su bondad amabilísima, con la que logré, tras repetidas cartas, vencer el celoso amor y oposición al viaje de "su Cristo" a la Exposición Zurbarán, de la que fue por cierto principal ornamento. Inferior, repito, al Cristo Villafuerte". Al dorso del cuadro está una inscripción antigua (fig. 1) donde aparecen, los siguientes propietarios: "Propiedad de Dª María Ponce de Léon/Marquesa de Villafuerte de/Sevilla" y "Este cuadro es propiedad de los Herederos de la Exma. Sra. Doña María Josefa Ponce de Léon/Marquesa de Villafuerte" en dos letras diferentes sobre el lienzo en que se halla forrada la tela original.

Estuvo depositado muchos años en el Museo de Sevilla, según recoge Guinard, y fue luego de la Colección Valdés de Bilbao, antes de ser aquirido por Don Pedro Masaveu.

De este hermosísimo *Crucifijo* de Zurbarán, llamado en textos antiguos "de Villafuerte", derivan varios otros suyos o de su taller. Se ha considerado como cabeza de serie y prototipo de ellos, pero hemos visto que el de Llerena podría ser anterior. De los ejemplares de esta misma iconografía, el mejor se conserva actualmente en el Prado (cat. n° 155). Una excelente réplica de taller que se puede ver en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 2), de grandes dimensiones (263 x 187 cm), procede al parecer del Convento de la Merced Calzada de Sevilla y pasó por la Galería Española de Louis-Philippe (Baticle/Marinas 1981, n° 343). Fue grabado por Adolphe Pinçon en litografía (fig. 3). El museo de Bellas Artes de Sevilla conserva dos ejemplares: uno (Inv. n° 176, grisalla, 253 x 193 cm) procedente del colegio sevillano de Maese Rodrigo y otro depósito del Hospital de la Misericordia (Inv. n° 707, 157 x 108). Del mismo modelo es el *Crucificado* de la iglesia de Marchena (181 x 107 cm), pagado una muy modesta suma a Zurbarán en 1637 y evidentemente obra de un asistente del obrador (fig. 4).

Fig. 4: *Crucificado*, taller de Zurbarán. Marchena, Iglesia de San Juan Bautista.

Como Paul Guinard, María Luisa Caturla situó hacia 1635-1640 todo este grupo de *Crucificados muertos* y los puso con mucha razón en relación con el famoso *Cristo* de San Plácido de Velázquez, que Zurbarán pudo admirar en Madrid en 1634. En estas imágenes monumentales, el verticalismo y la frontalidad de Jesús, expirante y pendiente del madero, resultan impresionantes. Todos estos ejemplares reiteran esta misma invención con ligeras diferencias en la disposición anátomica y el *titulus*. Zurbarán utiliza para todos ellos un fuerte efecto de claroscuro que acentúa el aspecto de relieve escultórico. Los paños de pureza se destacan sobre los fondos oscuros con sus ampulosos pliegues de este blanco tan peculiar típico del artista. Parecen diferentes en cada una de las versiones pero siempre caen pesadamente en el costado derecho de Cristo.

La monumentalidad del *Crucifijo* hoy conservado en el museo de Oviedo, la perfección de la anatomía del admirable Cristo, la severidad y la sencillez compositiva hacen de esta obra una perfecta adecuación a la espiritualidad de su tiempo.

155. CRISTO CRUCIFICADO CON UN DONANTE

1640
Óleo sobre lienzo, 246 x 167 cm
Firmado y fechado abajo en el centro: *franco dezur/baran Fac/1640*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. N.A. 2382, cat. 7707)
Restaurado en 1997

PROCEDENCIA: Vitoria, 1924, colección Hueto; Bilbao, colección Lezama-Leguizamón; Madrid, venta Sotheby's, 23 de abril de 1996, n° 7; comprado por el Estado (70.000.000 pesetas); atribuido en 1997 al Museo del Prado.

El *Cristo crucificado* es un tema que aparece constantemente a lo largo de la producción artística de Zurbarán. Milicua, que ya había publicado en 1953 la famosa *Crucifixión* de 1627 (cat. n° 7), descubrió en 1998 otro espléndido *Cristo en la cruz con la Virgen, la Magdalena y San Juan al pie*, firmado y fechado en 1655 (cat. n° 234). Hemos visto que el imponente *Crucificado* del museo de Oviedo está firmado y fechado, pero la fecha está medio borrada, razón por la cual la fecha de 1640 que se puede leer aquí en la cruz bajo la peana, resulta particularmente interesante para la cronología de los *Cristos crucificados* de esta tipología. A través de este asunto repetido durante toda una vida se puede apreciar la evolución del artista a lo largo del tiempo.

Salvo algunas excepciones, como el lienzo conservado en la Caridad (cat. n° 23), los *Cristos en la cruz* de Zurbarán son de grandes dimensiones, con el cuerpo de Jesús de tamaño natural. El *Crucificado* del Prado se aparenta al *Crucificado* del museo de Oviedo: se presenta totalmente frontal al espectador, con las piernas rigurosamente paralelas y la cabeza caída en el pecho. Por supuesto, el rostro, casi invisible por estar tan inclinada y ensombrecida la cabeza, está sometido a un análogo procedimiento en ambos cuadros para esconder lo inefable de la muerte del Salvador. Ambos pies, estropeados por el camino del calvario, se hallan fijados cada uno por un clavo de gruesa cabeza que no ha penetrado del todo en la peana y cuya sombra indica de donde proviene la luz. La verticalidad del cuerpo de Cristo, la presencia de los cuatro clavos, así como el cartel de la sentencia redactado en hebreo, griego y latín, corresponden a la iconografía que Pacheco consideraba como la más decente. El importante paño de pureza con gruesos pliegues, cae verticalmente más bajo que la rodilla derecha. Zurbarán transmite el carácter escultórico por el modelado de la figura portentosa del Cristo. Llama la atención el tipo físico de estos *Crucificados muertos*, más fuertes, menos esbeltos que los *Cristos expirantes*, como si todo el peso del cuerpo reposara en el madero, en este último caso.

De entre todas las versiones autógrafas que se conocen, el lienzo del Prado destaca por la presencia de un posible donante, un caballero retratado de medio cuerpo con las manos juntas como el *Don Alonso de Salas Parra* donante del retablo de Zafra (cat. n°189) pintado pocos años después (ca 1644). A juzgar por el tamaño del lienzo, si el retratado fue la persona que lo pagó, debió estar primitivamente en una iglesia, quizá como cuadro de altar de la capilla privada de algún noble o burgués acomodado. El retratado aparece joven con un rostro y unas manos muy bellas. Viste ropilla negra y golilla blanca. Su cabeza queda iluminada sin transiciones a la sombra. En todo caso la fecha de 1640 procura un hito muy concreto en el desarollo de la carrera de Zurbarán.

156. SANTA CASILDA

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 170 x 108 cm
Barcelona, colección privada

PROCEDENCIA: Descubierto en el Palacio Arzobispal de Granada en 1937; comprado por Luis Plandiura hacia 1945; Barcelona, colección Antonio Plandiura.

Esta bellísima joven santa se hallaba en el Palacio Arzobispal de Granada colgada en su gran escalera cuando la publicó Emilio Orozco Díaz y apuntó con certidumbre que se trataba de un retrato "a lo divino". El famoso historiador granadino propuso, en un célebre artículo, que las pinturas de santas de Zurbarán (tan abundantes en su producción propia así como en la de su obrador) suntuosamente ataviadas, eran retratos de mundanas sevillanas con atributos de santas vírgenes o mártires cristianas, según la moda dictada por los poetas [Orozco [1942] 1989, pp. 29-36]. Esta hipótesis ha sido recientemente discutida, a nuestro parecer con bastante razón. Zurbarán cuando utiliza el retrato para representar las figuras celestes, respeta el espíritu postridentino y traduce en estas exquisitas imágenes la idea de la santidad tal y como la imaginaban los teólogos de su época: la belleza como expresión de santidad permite revelar algo de lo divino [véase Vincent 2002, pp. 17-30]. También puede objetarse que el pintor extremeño y sus numerosos seguidores no revisten a sus santas vírgenes con trajes contemporaneos ni tampoco con atuendos presuntamente antiguos, utilizados teóricamente en tiempos de las santas representadas. Otra suposición es que muchos personajes antiguos pintados por Zurbarán tenían por modelo las artistas disfrazadas del teatro sagrado [Gállego 1965, pp. 43-44]. Para el padre Ceballos: "Zurbarán se expresaba en términos de pintura religiosa actualizada. Por ello tuvo legítimo colocar a los pies de cada imagen un letrero con el nombre de la santa representada como si de una genuina imagen sagrada se tratarse [...] tales representaciones dudosas o no suficientemente probadas eran pábulo de la devoción de muchas personas piadosas, especialmente del público monástico feminino [...]. La Iglesia despues de Trento terminó haciéndose tolerante con estas piadosas leyendas con tal que tuviesen algún fundamento bíblico y teológico y no degenerasen en ridiculeces indignas" [Rodríguez de Ceballos 1989, p. 101].

Si insistimos aquí en la posibilidad de que se trate o no de un "retrato a lo divino" es porque, precisamente en esta santa Casilda, la expresión candorosa y el realismo de las facciones de la niña santa parecen realmente los de un retrato hecho del natural. Su identificación no plantea ningún problema: en todos los relatos más o menos fidedignos de la vida de Santa Casilda se cuenta que la hija del rey moro de Toledo "aún niña" mostraba compasión con los prisoneros cristianos, a quienes ayudaba secretamente, suministrándoles alimentos que se transformaron en flores (véase cat. n° 94). En el contexto cristiano, la religión brindaba a Zurbarán la oportunidad de retratar aquí una bella jovencita, quizá su propia hija Isabel Paula, como la santa princesita mora. En el siglo XVII esta pintura constituía como hemos dicho una exacta transposición del pensamiento de los fieles que imaginaban a las santas ataviadas como personajes de la alta sociedad, conforme a su alta posición en el mundo celeste.

El pintor de Fuente de Cantos siempre ha logrado representar las figuras juveniles con un encanto muy peculiar. La colocación soslayada de la figura y del rostro de la joven *Santa Casilda* crea el espacio que la envuelve. La inmensa basquiña roja desplegada, crea una cierta monumentalidad y una grandiosidad excepcional a la obra que, sin embargo, no deja de parecer dulce y grata. El tratamiento táctil de las telas es como siempre impresionante. Debajo de la basquiña de espesa seda encarnada, bordada de oro, lleva la infanta mora una camisa marfileña que parece de muselina. Medio caído se aprecia un importante chal de un color violeta y de un tejido sedoso más fino. Su frente va adornada con una sencilla fila de perlas que también adornan su hombro derecho. El conjunto forma una pieza singular de particular encanto que podría fecharse hacia 1640.

157. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 124 x 100 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 69/251)
Restaurado en 1986 por el taller del museo

PROCEDENCIA: Comprado en Madrid por la Diputación de Vizcaya en 1919 a Santiago Pierrard con su pareja por la suma de 20.000 pesetas para el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Entre las numerosísimas santas pintadas por Zurbarán, destacan las dos jovencitas del museo de Bilbao. El pintor las concibió formando pareja, tanto por sus dimensiones idénticas, como por su posición afrontadas entre sí; ejecutándolas con gran corrección de dibujo y este amor a las calidades propias de las telas que son características de la mejor producción del extremeño. Ambas parecen auténticos retratos de dos bellas figuras femeninas adolescentes, casi niñas, quizás un encargo particular de un personaje de la alta sociedad sevillana que apreciaba la obra del pintor y deseaba "retratos a lo divino" de hijas suyas: el parecido entre las dos santas es evidente y bien pudieron ser hermanas, una morena y otra rubia. Son obras absolutamente autógrafas ejecutadas en Sevilla con mucho esmero hacia 1640.

La santa que estudiamos ahora no presenta ningún problema de identificación: se trata de Santa Catalina de Alejandría cuyo martirio acabó con la decapitación por medio de una espada que es su atributo más corriente. Podemos suponer que Zurbarán retrató a la jovencita en su taller y después la vistió con esos trajes particularmente lujosos. La figura de la *Santa Catalina*, vista de tres cuartos, se inserta en una pirámide alargada. Con su bellísimo manto bermellón, aclarado con toques de albayalde y su jubón azul oscuro tornasolado tirando a verde, bordado de oro, es una de las más suntuosas santas del artista. La manga morada con luces amarillas aparece cubierta por una hombrera acuchillada con bordados dorados. Luce un gran collar de pedrería y en el pelo negro, un lazo de colonia rojo bajo una coronita áurea. Paralela a la enorme espada, la palma de los bienaventurados, "ejecutada con gran habilidad mediante largas y precisas pinceladas, está pintada en último lugar y sobre seco" [Sánchez Lassa 2000-01, p. 144].

La expresión del rostro de la muchachita es sorprendente: con sus ojos muy negros debajo de largas cejas igualmente negras que parecen mirar al espectador con desdén. Sus rasgos son tan individuales que, como hemos dicho, seguramente se trata de un retrato de una jovencita de alto nivel social. Sabemos que en esa época las santas debían vestirse de acuerdo con su rango en la jerarquía celestial. Se consideraba entonces a Santa Catalina de Alejandría como una princesa y gozaba de muchísima devoción. Al tratase de un retrato, se puede suponer que la modelo se llamaba Catalina.

Como dicha santa y su pareja no pertenecen al típico modelo zurbaranesco de santas, Elías Tormo llegó a atribuirlas en 1921 a Fray Juan Rizi (o Ricci), pero posteriormente, en 1930, manifestó su conformidad con la atribución anterior a Zurbarán [E. Tormo/E. Lafuente, *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, Madrid, 1930, I, pp. 12, 29; II, p. 125]. Todos los historiadores posteriores aceptaron la autoría de ambos magnificos lienzos.

La procedencia antigua de la pareja de cuadros es desconocida. En el libro Museo de Bellas Artes de Bilbao. Registro B, figuran las dos obras conjuntamente bajo el n° 122 con el título "Santa Casilda y Santa" y se registran como depósito de la Diputación Foral de Vizcaya en 1919. En la mayoría de las publicaciones se las cita como "propiedad de la Diputación de Vizcaya y depositadas en el Museo en 1911". Sin embargo, en 1993, Ana María Galilea Antón en su tesis doctoral sobre los fondos de pintura española del museo, ha restablecido el origen exacto de los dos cuadros que fueron comprados en Madrid en 1919 a Santiago Pierrard por la suma de 20.000 pesetas por la Diputación de Vizcaya con destino al Museo de Bellas Artes de Bilbao [Galilea 1993, I, pp. 800-801].

158. SANTA CON PALMA Y CORONA (¿ISABEL DE PORTUGAL?)

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 125 x 100,5 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 69/250)
Restaurado en 1986 por el taller del museo

PROCEDENCIA: Comprado en Madrid por la Diputación de Vizcaya en 1919 a Santiago Pierrard con su pareja por la suma de 20.000 pesetas para el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Si *Santa Catalina de Alejandría* (cat. n° 157) está, creemos, bien identificada por la espada de su martirio esta *Santa con palma y corona,* que forma pareja con ella, ha dado lugar a varias identificaciones. Soria imaginó que pudiera ser Santa Isabel de Turingia, sin duda porque lleva una corona y fue reina de Hungría. Serrera, tomando como base la palma y el libro, cree que podría tratarse de Santa Eulalia que fue martirizada joven en Barcelona [1988, p. 423]. Todos los historiadores aluden a la palma como atributo de martirio, pero en realidad el atributo que llevan los mártires debería ser la corona [véase Sant 1, 12 y 1 Pe 5, 4], aunque también se les atribuye la palma de los bienaventurados como se explica en algunos evangelios apócrifos [Santos Otero 2006, p. 339]. Por ejemplo, en un grabado firmado por Martino Rota, dos angelotes traen una palma a Santa María Magdalena, mientras la santa penitente estaba orando en el desierto [Bartsch 1979, XXXIII, p. 32]. Creemos entonces que el mejor título sería *Una Santa con palma y corona.* En todo caso si se tratase de una reina, pensamos que sería más bien Santa Isabel de Portugal, canonizada en 1625 por el Papa Urbano VIII, muy popular en España, pero que suele aparecer con flores recogidas en su falda (véase n°s 94 y 95).

Como su compañera Santa Catalina, se trata de un retrato de una jovencita rubia, que se parece a la otra sobre todo en la forma de la cara y también en los rasgos. Ésta que estudiamos ahora es más guapa y no tiene la expresión de desden de la *Santa Catalina.* Viste un ropaje particularmente lujoso y llamativo que quizás podría ser el elegante atuendo de una joven dama sevillana de alto rango. Lleva una falda de satén atornasolada y por encima un corpiño brocado amarillo con magnífico dibujo floreado en bermellón y plata. El manto es de un suntuoso verde y está orlado de oro con zonas amarillentas en las partes más claras de los ampulosos pliegues. Un nudo del mismo verde retiene el cabello rubio ondulado y del tocado pende una colonia carmínea que flota en el aire. Una coronita de oro con joyas esta posada atrás de la cabeza sin que se comprenda cómo está sujeta al peinado. Encima una fina pincelada dorada forma la aureola. Lleva un collar de perlas y el escote está adornado por una pasamanería dorada con un enorme broche pinjante. Como el otro cuadro, la palma está pintada en último y sobre seco "ya que en la radiografía vemos perfectamente los detalles del brocado que permanecen integros bajo la palma" [Sánchez Lassa 2000, p. 144]. El dibujo de las manos es perfecto y las carnaciones de las dos santas son de factura igualmente muy cuidada.

En este caso no cabe duda que se trata de dos "retratos a lo divino". Esta moda existía en Europa desde el siglo XV, siendo más bien princesas o damas de muy alto rango que demandaban estos retratos suyos con atributos de santas. En Francia varias amantes del rey Louis XIV no dudaron en retratarse como "Magdalenas penitentes" después de ser abandonadas por su real amante [Delenda 2001, pp. 40-43]. En la sociedad de la época barroca, habituada a la lectura de símbolos a veces muy refinados que se escondían bajo la aparencia de la realidad cotidiana, las numerosas pinturas de santas aunque casi profanas no impedían que suministrasen buenas imágenes para piadosas meditaciones.

159. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 177 x 99 cm
Inscripción en el extremo inferior izquierdo: *S. CATALINA*
Oviedo, colección Masaveu
Restaurado en 1957 por Manuel de Gumucio

PROCEDENCIA: Oviedo, colección Masaveu.

Sorprendentemente esta *Santa Catalina* permaneció inédita hasta su presentación en la exposición de las *Obras maestras de la colección Masaveu*, mostrada en Madrid en 1989. En el catálogo de dicha exposición, Juan Miguel Serrera estudió detenidamente este lienzo que sólo conocemos por fotografía. Sus dimensiones son algo más pequeñas que las de las otras santas de series procesionales, razón por la cual Serrera pensó que esta santa pudiera ser concebida como una obra independiente.

Santa Catalina es una de las más ilustres mártires de las primeras persecuciones cristianas. Era una virgen de una familia noble de Alejandría, y se representa frecuentemente con una corona de princesa. Jovencita pero muy culta, confundió a unos filósofos paganos, por lo que es patrona de la Filosofía. Sufrió varios tormentos antes de morir degollada. Su atributo principal es precisamente la espada, instrumento de su martirio.

Vista de perfil, *Santa Catalina* lleva un atuendo de una increíble riqueza. Con la mano derecha levanta una gran espada en diagonal. En la izquierda sostiene un libro como emblema de su sabiduría. Ambas manos están pintadas con fuerza, así como su rostro que parece ser un "retrato a lo divino" por su expresividad. Esta santa no tiene la cara bonita, pero sí algo impersonal de otras santas, en cuyos rasgos perfectos, Zurbarán ha representado su ideal de belleza (cat. n° 95). Viste una falda verde con un dobladillo bordado de oro. Del mismo verde es el corpiño con una gorgera muy importante adornada con enormes joyas. Las mangas de un bello color anaranjado llevan hombreras y puños acuchillados, también adornados de bordados dorados. La sobrefalda de brocado también dorada aparece abullonada, contrastando con el busto estrecho de la joven retratada. Ademas de la coronita de oro que cubre un pequeño moño, lleva en la espalda un ancho lazo rojo que flota en el aire con un gracioso movimiento. En este riquísimo ropaje, Zurbarán se muestra como siempre un gran maestro de la luz y del color, sin embargo se observan desigualdades en el tratamiento de las diversas telas que "hace suponer que Zurbarán contó con auxiliares especializados en pintarlas" [Serrera 1989, p. 67].

Théophile Gautier, el famoso poeta y crítico francés, admiraba mucho las bellas santas de Zurbarán. La *Santa Catalina* Masaveu corresponde a sus descripciones. En una poesía de 1841, *En passant a Vegara,* alabó a los jovenes españoles con entusiasmo y las compara a las santas de Zurbarán: "*Comme dans les tableaux où le vieux Zurbaran / Sous le nom d'une sainte en habit sévillan / Représente une dame avec des pendeloques / Des plumes, du clinquant et de modes baroques*" (Como en los cuadros del viejo Zurbarán / Cuando representa con nombre de santa / Una dama con colgantes en traje sevillano / Con plumas, oropel y modas barrocas).

160. SANTA LUCÍA

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm
Inscripción arriba a la izquierda: *S. LVCIA*
Washington, National Gallery of Art (Inv. n° 748)

PROCEDENCIA: París, mercado del arte, 1927-1928; Esmirma, colección Paul Somazzi; Filadelfia, colección Lily Bush; Nueva York, Ehrich Galleries, después de 1930; Nueva York, colección Chester Dale; ofrecido a la National Gallery of Art en 1943.

De más de medio cuerpo, *Santa Lucía*, coronada de flores, lleva en una mano un plato de metal con dos ojos que parecen mirarnos y en la otra, la palma de la beatificación y del martirio [para la iconografía de la santa véase cat. n° 118]. Viste corpiño carmesí, con adorno escalorado en la bocamanga. En el escote, un lazo de seda brillante azul se cierra con una joya pinjante. Otro lazo azul le corresponde en la espalda. Las mangas abultonadas muy blancas contrastan con el bello manto verde drapeado y abrochado en la cintura con otra joya dorada. Lleva en el cuello tres hileras de perlas. Está tocada con una importante corona de rosas, maravillas y azahar. Repite la pose de la *Santa Lucía* del museo de Chartres pero no el atuendo. Comentando precisamente dicha santa de Chartres, Jeannine Baticle observó con mucha agudeza: "¿Quién se vestía así en Sevilla entre 1630 y 1640 sino las santas de Zurbarán?" [1988, p. 176]. Llama en efecto mucho la atención que el atavío de estas preciosas y elegantes mártires sea tan diverso. Es evidente que el pintor no sigue en absoluto la moda contemporánea, ni tampoco intenta copiar la de la época de las santas. Como en el caso de las otras santas virgenes que tuvieron tanto éxito en la producción zurbaranesca, podemos suponer que los trajes estan inspirados por el teatro sagrado.

Soria fechaba muy temprano (1625-1626) la *Santa Lucía* de Washington; Jonathan Brown también piensa que su fecha se sitúa entre 1625 y 1630. Mayer, seguido por Guinard, pensaba que podría ser bastante más tardía (1635-1640), lo cual nos parece más conveniente. La dureza de la iluminación que parte la cara en dos mitades de sombra y de luz, así como el dibujo muy flojo de las manos, se explican por ser una obra realizada por Zurbarán hacia 1640 con participación del obrador.

161. SAN ANTONIO ABAD

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 162 x 120 cm
Florencia, Galleria degli Uffizi (depósito)

PROCEDENCIA: París, colección Yves Perdoux, 1925; Florencia, colección Contini-Bonacossi; Florencia, depósito en la Galleria degli Uffizi.

Como suele suceder con varias composiciones de Zurbarán, el "famoso" *San Antonio Abad* pintado en 1636 para la Merced Descalza de Sevilla (cat. n° 113), sirvió de modelo para otras interpretaciones de este mismo santo, del propio maestro y, por supuesto, de los asistentes de su obrador así como de sus seguidores. Partiendo del esquema muy logrado del San Antón de los mercedarios descalzos, Zurbarán y su taller realizaron otros *San Antonio Abad* con más o menos variaciones. Llama la atención la continuidad de sus modelos, utilizados numerosas veces por el propio maestro o su obrador, en ocasiones con varios años de distancia.

El lienzo de *San Antonio Abad* que perteneció a la colección Contini-Bonacossi está actualmente depositado en los Uffizi de Florencia. El presente cuadro es él que guarda más relación con el de la Merced, aunque debe ser algunos años más tardío por su canón más esbelto. Como en el lienzo de la Merced, viste el santo eremita el hábito anacrónico de los monjes de la Orden de los Hospitalarios de San Antonio, o Antoninos, que le consideraban su fundador: una túnica talar blanca, escapulario y capa con capucho marrón. En este lienzo, el pintor ha suprimido el curioso tronco a contraluz reemplazándolo por un arbol alargado más ligero. La técnica algo blanda y los efectos de luz más diluidos, indican cierta participación de taller.

162. SAN ANTONIO ABAD

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 204 x 110 cm
Madrid, colección privada

PROCEDENCIA: Madrid, colección marqués de casa Torres; Madrid, Galería López de Aragón, 2007; Madrid, colección privada.

El *San Antonio Abad* de calidad indiscutible que examinamos ahora, es sin duda alguna cabeza de serie dentro de la producción del maestro extremeño. Sirvió de modelo en el obrador de Zurbarán para pintar al santo -considerado su fundador por los monjes antoninos- en las series de *Santos Fundadores*, como por ejemplo el del Convento de la Buena Muerte de Lima, obra de un ayudante (fig. 1). También existen varias copias pequeñas de muy modesta calidad que prueban el éxito de esta composición muy lograda, que pudo pertenecer a un conjunto desmenbrado de fundadores de órdenes.

Para representar al supuesto fundador de la Orden de los Hospitalarios de San Antonio, Zurbarán utiliza el modelo creado para la iglesia del Convento San José de los mercedarios descalzos de Sevilla (cat. n° 113). Reproduce la actitud curvada del anciano y barbudo anacoreta, vestido con el mismo hábito monacal de los Antoninos, pero llevando aquí el capucho puesto en la cabeza como en el *S. Antonius* grabado por Cornelis Galle para una serie de *Fundadores de Ordenes* de medio cuerpo y cuyo rostro es muy similar al de este San Antón de Zurbarán.

Tambien varía el gesto de las manos. En este lienzo, el santo ermita lleva debajo del brazo izquierdo un grueso libro y la mano derecha se apoya en el pecho en actitud de recogimiento. La aparición celeste de la *Tau* de color azul, o cruz potenzada, refuerza los atributos usuales del santo que son el cerdo y el báculo, en este caso simple bastón apoyado en la gran roca situada a la derecha del santo.

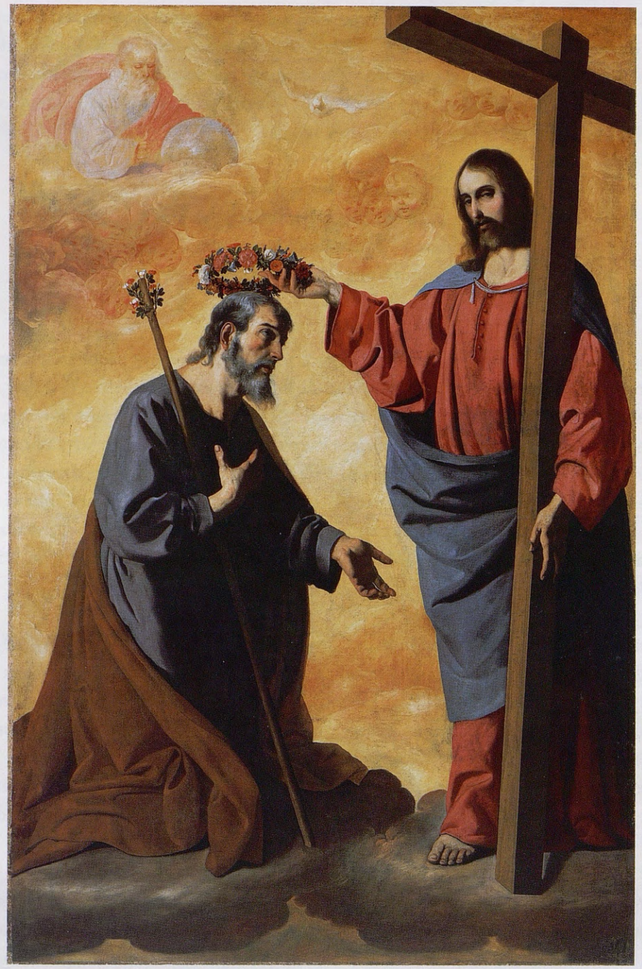
Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *San Antonio Abad*. Lima, Convento de la Buena Muerte.

El cuadro, que perteneció al marqués de Casa Torres y se expusó en 1905 en la primera exposición monógrafica consagrada a Zurbarán, fue muy elogiado por Guinard. Produce gran efecto por la sobriedad de su forma y su poderoso naturalismo. El rostro y las manos, diseñados con la fuerza característica de Zurbarán a finales de la década de los treinta, son de una soberbia calidad. Sus coloridos, muy bellos, consisten casi exclusivamente en tonos pardos que contrastan con los blancos cálidos de la lana sin teñir y armonizan con los grises verdosos del bello fondo de paisaje, donde aparece en la penumbra el indispensable cerdo.

163. CRISTO CORONANDO A SAN JOSÉ

ca 1640
Óleo sobre lienzo, 250 x 166 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 168)
Restaurado por M. Vega Toro en 1998

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento del Santo Ángel (?) o Convento San José de la Merced Descalza (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 5, n°184; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1840 (*Desamortización*. Inv. 1840, n° 81).



La devoción al "Señor San José" o al "Patriarca Señor San José", como se solía llamar en tierras españolas durante los siglos XVI y XVII, se asocia a nuevas fórmulas iconográficas como consecuencia de un culto totalmente renovado, alejado de las representaciones poco gloriosas y hasta a veces ridículas del teatro y de las pinturas medievales. Como es sabido, unos de los más fervientes propagadores de la devoción a San José fueron Santa Teresa de Jesús y sus conventos del Carmel reformado, o Carmelo Descalzo, que recibieron del padre terrenal de Jesús particulares muestras de protección. Este culto coincidió con el nuevo espíritu religioso de la Reforma Católica.

La primera valoración de San José como hombre joven, viril y activo es la del dominico italiano Isodoro Isolano que publicó en Pavía, en 1522, la *Suma de donis Sancti Josephi,* a la que siguieron numerosas obras similares como el celebérrimo *Sumario de las excelencias del glorioso S. Joseph esposo de la Virgen María* del padre carmelita descalzo Jerónimo Gracían de la Madre de Dios. Se publicó en 1597 en Roma y tuvo unas treinta ediciones en diversos idiomas. Sin embargo, las numerosas *Josefinas* no hacen referencia al coronamiento de San José por Cristo, salvo en otro libro famoso donde Enrique Valdivieso encontró unos versos que bien corresponden al cuadro de Zurbarán. Se trata del extenso poema narrativo titulado *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José* del maestro José de Valdivieso, publicado en Toledo en 1604, donde se pueden leer los siguientes versos:

"Coronan su santísima cabeza
Del bello sol con rayos inmortales
Premiando dignamente la pureza
Que admiro a las escuadras celestiales"
[en Valdivieso 1998-99, p. 22].

Este texto es la fuente literaria más probable de este tema, encargo muy peculiar al maestro de Fuente de Cantos. Por desgracia no sabemos con seguridad de dónde proviene el lienzo que hoy se conserva en el museo de Bellas Artes de Sevilla. En el inventario del Alcázar de 1810, figuraba con el n° 184 en la sala n° 5 como "original de Bernabe de Ayala", curiosa e inverosímil atribución de esta obra enteramente de la mano de Zurbarán. Como en esta misma sala n° 5 del Alcázar de Sevilla se encontraban varios cuadros procedentes de la Merced Descalza, Paul Guinard consideró "como muy verosímil" que el cuadro formara parte del retablo mayor de la iglesia del Convento San José. No obstante le preocupaba la contradicción sobre la procedencia en los inventarios del Museo de 1840 ("Convento del Ángel") y de 1854 ("San José") [Guinard 1949, III, pp. 37-38].

El problema que plantea la localización primitiva de este *Cristo coronando a San José* se complica si se admite que *El Padre Eterno* también conservado en el museo de Bellas Artes de Sevilla formaba parte del retablo mayor de San José (véase cat. n° 153). Las grandes dimensiones de dicho cuadro situado en el remate del inmenso retablo no permiten pensar que estuviera colocado encima del *Cristo coronando a San José* más estrecho de 60 cm [véase Valdivieso, *ibidem*]. Por otra parte en el cuadro de la *Coronación,* Dios Padre aparece entre nubes en tonos clarísimos, rosados y albos y con Él, el Espíritu Santo, en la parte superior izquierda del lienzo. Iconográficamente, no se comprendería otra representación de dimensiones colosales del *Padre Eterno* en el mismo retablo.

La posibilidad de que el cuadro que estudiamos proceda del Convento del Santo Ángel, parece confirmarse por un texto de Matute en el que menciona esta iglesia carmelita: "Es bueno un lienzo al lado del Evangelio, en la capilla mayor, de cosa de dos varas, que representa a Cristo glorioso con la cruz en

la mano y con la otra coronando de flores a San José" [Matute 1887, III, p. 374]. Las dimensiones indicadas por Matute son más pequeñas (ca 170 cm) pero las da solamente aproximadas y la descripción del cuadro corresponde exactamente al lienzo de Zurbarán que, como hemos dicho, nos parece un *unicum* en la pintura.

Siendo de momento insoluble el problema planteado por la procedencia de este cuadro, lo que no cabe duda es que se trata de una obra maestra de Zurbarán, pintada hacia 1640 por las evidentes similitudines de composición y de técnica que tiene con *Fray Andrés de Salmerón confortado por el Cristo* de la sacristia del Monasterio de Guadalupe, firmado y fechado en 1639 (cat. n° 141). Es una escena que, aunque asentada en unos nubarrones oscuros se sitúa en un ambiente celestial con el dorado esplendor que la envuelve. San José es una figura real y viva, de hombre ya mayor, que lleva sus vestiduras tradicionales pardas y moradas. En oposición a este retrato sacado del natural, los rasgos de Cristo son más idealizados. Los dos personajes destacan por una robustez corpórea, subrayada por los mantos pesados y táctiles, sobre el fondo resplandeciente. Las flores de la corona así como las florecitas que han crecido en el cayado de San José están pintadas con gran refinamiento.

164. APOTEOSIS DE SAN JERÓNIMO (LA PERLA)

ca 1640-1643
Óleo sobre lienzo, 145 x 103 cm
Guadalupe, Capilla de San Jerónimo
¿Restaurado? (según Buces no en el ICRBC)

PROCEDENCIA: Guadalupe, Capilla de San Jerónimo.

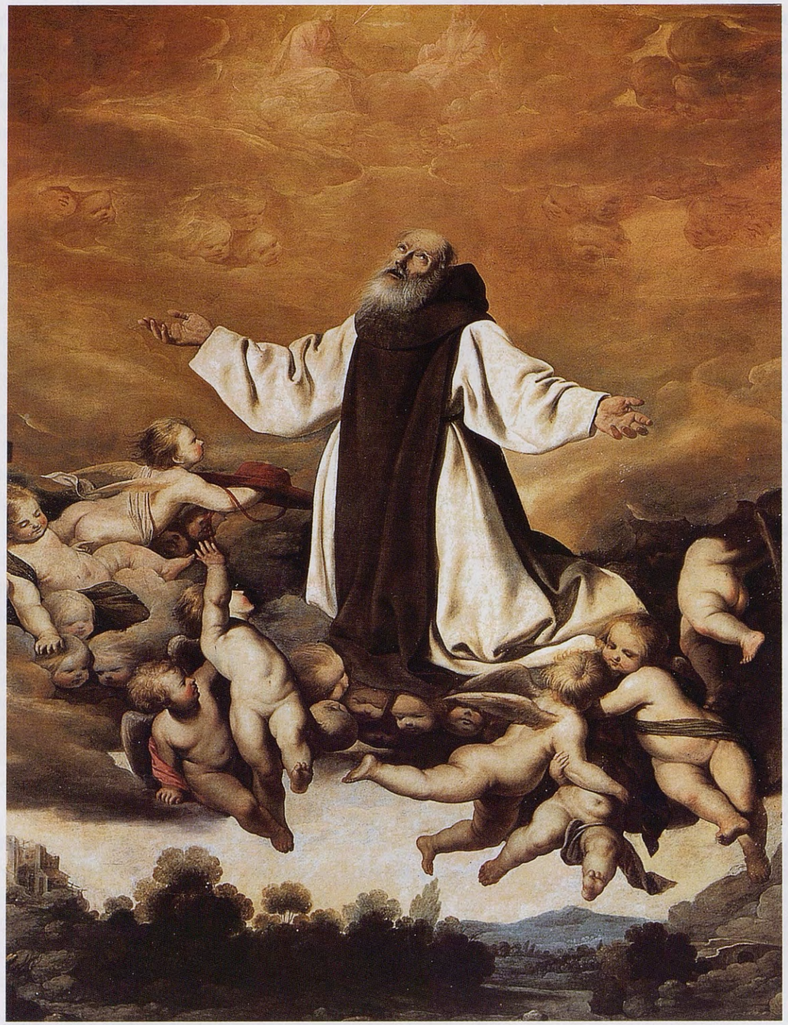


Fig. 1: Ribera, *La Apoteosis de Santa Magdalena*, 1636. Madrid, Real Academia de San Fernando.

A mediados del siglo XVII, Fray Francisco de San José admiró el cuadro que ocupa el ático del retablo, la *Apoteosis de San Jerónimo,* antiguamente apodado *La Perla de Zurbarán*. Actualmente *La Perla* no es tan apreciada. De formato sensiblemente más reducido que las ocho obras maestras de la sacristía y los dos grandes lienzos horizontales de la capilla, se encuentra colgado más alto por lo que resulta más difícil de admirar. Nadie ha dudado de la paternidad de esta obra en la que Zurbarán ha sabido reproducir el sentido teológico con su poder de persuasión habitual. San Jerónimo, santo titular de la capilla y protector de la Orden comanditaria, y el emplazamiento de honor en la cima del retablo implicaban un tratamiento esmerado por parte del artista. La elevación al cielo de un santo en éxtasis como recompensa de sus virtudes admirables se ha convertido en un motivo recurrente del arte. Estas apoteosis celestes se aplican también a la Magdalena que los ángeles elevaban siete veces al día en los horas canónicas para escuchar los conciertos celestes, como la representa Ribera en 1636 en una *Asunción* sin duda procedente de El Escorial conservada en la Academia de San Fernando (fig. 1). San Jerónimo describió este episodio poco representado en su Epístola XXII a Eustoquio: "Algun hondo valle, algun monte aspero, algunas peñas quebradas, alli era el lugar de mi oración [...] despues de muchas lágrimas, después de aver tenido los ojos largo trecho clavados en el cielo, me parecia que me hallava entre los coros de los Angeles, y lleno de gozo y alegria cátava" [Sigüenza 1595, p. 164].

El cuadro ilustra la recompensa suprema obtenida por el santo anacoreta después de haber superado las tentaciones intelectuales o carnales que se podían ver en los muros laterales de la capilla. Evidentemente el arte particularmente estático de Zurbarán no era muy adecuado para este tipo de representación de un cuerpo llevado al cielo con un gran movimiento barroco. Sin embargo copiando fielmente algunos modelos grabados, y volviendo a tomar unas posturas o actitudes ya empleadas por él mismo con éxito en obras anteriores, el pintor extremeño consigue una obra personal y armoniosa, aireada, de un colorido delicado, que juega perfectamente su papel en el conjunto pintado por la capilla. Para obtener una composición equilibrada construye su cuadro sobre un riguroso esquema geométrico. El conjunto de las figuras se inscribe exactamente en un cuarto de círculo vertical cuyo eje central corta el cuadro por la mitad. Debajo del grupo en levitación la vista aérea sobrevolada ocupa sensiblemente el mismo espacio que el cielo abierto, luminoso, que deja entrever las tres personas de la Trinidad dialogando con el santo arrobado. Este esquema tan estructurado confiere al conjunto una solidez que en esos años corresponde solamente a Zurbarán.

De innegable calidad plástica, la silueta de San Jerónimo se inspira de otros dos fundadores en éxtasis. La postura general del monje arrodillado, con los brazos ampliamente abiertos, ya ha sido empleada por Zurbarán hacia 1630 para pintar el San Francisco del *Milagro de la Porciúncula* del Museo de Cádiz (cat. n° 47), pero aquí el hábito blanco y el escapulario marrón, de colores remarcadamente puros, adquieren mayor amplitud. La mano derecha del santo, firmemente dibujada, reproduce la del santo de Asís mientras que la izquierda está copiada del *San Bruno en éxtasis*, del Museo de Cádiz obra contemporánea (cat. n° 126), que sin duda ocupaba también la parte alta del retablo de los cartujos de Jérez. La escasa cabellera canosa y la barba casi blanca de San Jerónimo suavizan la expresión de éxtasis que el pintor consigue representar admirablemente.

San Jerónimo es transportado al cielo por un séquito de pequeños angelitos juguetones tomado prestado directamente de grabados de Rubens. Los angelitos que rodean el santo están tomados de las *Asun-*

ciones de Rubens que Zurbarán conocería por los grabados de Schelte Adams Bolswert como en el *San Bruno en éxtasis* [Milicua 1958, pp. 7-16]. El grupo piramidal a la derecha de tres angelillos está compuesto de un reagrupamiento de tres putti de la *Asunción* de Viena. La de Amberes provee el modelo de los dos angelillos invertidos a la izquierda y, curiosamente, el de cuerpo rollizo con el busto que desaparece en las nubes a la derecha. Al pintor extremeño le gustarían estos graciosos niños alados y también los ha incluido en la *Apoteosis de San Bruno* [Navarrete 1998, pp. 40-41, figs. 30-33]. Zurbarán sin embargo nunca copia servilmente al pintor flamenco, modela con su virtuosismo habitual los pequeños cuerpos regordetes y otorga a estos angelitos verdaderos rostros de infantes juguetones sin conseguir el dinamismo barroco de su modelo. El pintor español reparte armoniosamente la luz sobre esta composición dispar, y la solidez de la construcción de su cuadro le confiere una extraordinaria realidad al mismo tiempo que una conmovedora poética. Llama la atención la soltura con la cual Zurbarán trasciende estos modelos grabados o vuelve a emplear sus propias composiciones y sobre todo por la armonía delicada del colorido, más claro que en la década anterior que ya no pertenece al registro del Zurbarán monástico, severo y tenebrista.

Francisco de Zurbarán es un colorista nato que sabe elegir con naturalidad e ingenio delicadas tonalidades claras para representar las carnaciones nacaradas de esos bebés rollizos. Emplea un modelado más complejo que se adapta a los pequeños cuerpos regordetes y donde la transición entre las luces y las sombras aparece sabiamente dosificado. Algunos acentos de un rosa bastante vivo colorean las carnaciones sobre las mejillas así como los glúteos, las rodillas o los pies. De un rosa más suave el sombrero cardenalício presentado por un angelito entona con el tejido que cubre el brazo de uno de sus pequeños compañeros. La figura sobriamente construída del viejo santo contrasta con estos rubios puttis, sus vestiduras monacales son suntuosas, de lino blanco cremoso cortado en vertical por el escapulario marrón casi negro. Por encima del santo el cielo aparece dorado, con una intensa luminosidad. Diversos matices de oro más o menos claros dejan adivinar pequeños rostros angélicos tratados con una infinita ligereza con la punta del pincel. En la cumbre del eje central, en el cielo se entreve a las tres personas divinas. Pero quizás hay que admirar todavía más el bonito paisaje ampliamente bosquejado y muy claro sobrevolado por San Jerónimo en su arrebato. Evidentemente se trata de un paisaje de Extremadura de amplitud inusitada con tonalidades de un verde azulado muy característico.

La *Apoteosis de San Jerónimo* no está ni firmada ni fechada. Sabemos que debía estar colgada para la inauguración de la capilla y de la sacristía en 1647. Palomero supone que *La Perla* fue ejecutada en 1639 [Palomero 1998, p. 108] como la sacristía, sin embargo por motivos estilísticos pensamos que hay que retrasar esta fecha al comienzo de los años 1640. La mayoría de los historiadores han señalado la influencia de Ribera en esta composición, pero sabemos que Zurbarán volvió a Sevilla a partir de 1635 y no pudo haber visto directamente los arrebatos pintados por el napolitano, evidentemente más barrocos y animados que el suyo. Sólo puede tratarse de una coincidencia que demuestra la modernidad de los temas encargados por los Jerónimos de Guadalupe, realizados por el maestro extremeño con una cierta rigidez pero con el gusto por pinturas claras y luminosas que se instala en Europa a partir de 1635.

165. FLAGELACIÓN DE SAN JERÓNIMO

ca 1640-1643
Óleo sobre lienzo, 235 x 290 cm
Guadalupe, Capilla de San Jerónimo
Restaurado por el ICRBC en 1992-1993

PROCEDENCIA: Guadalupe, Capilla de San Jerónimo.

Fig. 1: Orazio Borgianni, *Visión de San Jerónimo (Castigo del ciceroniano)*, ca 1600. París, Musée du Louvre.

Fig. 2: Durero, *Jesús expulsando los marchantes del templo* (detalle), grabado, 1515.

Fig. 3: Durero, *Martirio de los diez mil cristianos* (detalle), grabado, ca 1496.

Ocupando casi toda la pared izquierda del lado del Evangelio frente a la ventana, *La flagelación de San Jerónimo* es un cuadro muy claro al cual la restauración efectuada en 1992 por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC) ha devuelto toda su luminosidad [Gayo 1994, pp. 445-453]. Los temas pintados en la capilla se pueden leer en la carta de San Jerónimo a Eustoquio, traducida del latín al castellano en el *Flos Sanctorum* del jesuita Ribadeneira o en la *Vida de San Jerónimo* publicada en Madrid en 1595 por el padre Sigüenza (Madrid, 1595). La vida de Eusebius Hieronymus Sofronius, conocido posteriormente bajo el nombre de San Jerónimo, está bastante bien documentada. En Belén fundó un monasterio femenino con la ayuda de dos patricias romanas, Santa Paula y su hija Santa Eustoquio. San Jerónimo se convirtió durante el Renacimiento en el patrón de los humanistas: fue el santo favorito de Erasmo y en 1546, el Concilio de Trento eligió la *Vulgata*, su traducción en latín de la Biblia, como texto oficial para la Iglesia Católica Romana.

La iconografía medieval de San Jerónimo otorgó la prioridad a la leyenda sobre su biografía exacta [ver D. Russo, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe-XVIe siècles)*, París-Roma, 1987]. La Edad Media ha prácticamente ignorado las escenas representadas por Zurbarán en Guadalupe: la *Flagelación de San Jerónimo*, sus *Tentaciones en el desierto* y sobre todo su *Apoteosis*. Sin embargo el arte de la Reforma católica, atento a la exactitud histórica de lo representado, va a elegir estos episodios, principalmente en los monasterios jerónimos donde estas escenas podían servir de ejemplo a los monjes: habiendo dominado sus apetitos y sus pasiones, el santo patrón de la Orden se veía recompensado con un éxtasis místico [Delenda 1994, pp. 25-32]. La *Flagelación de San Jerónimo* podría titularse con más precisión el *Castigo del Ciceroniano* porque ilustra una visión del anacoreta acontecida poco después de su llegada a Jerusalen. El santo narra a su joven discípula Eustoquio que se llevó consigo a Roma su biblioteca y que pasaba largos ratos leyendo a Tulio, a Ciceron y a Plauto, prefiriendo su estilo elegante al de los profetas. Engañado por el demonio, descuidaba entonces la lectura de la Biblia. "Fui subitamente arrebatado en espiritu, y llevado delante el tribunal del Iuez; donde era tanta la claridad, tanto el resplandor [...] que derribado en tierra, jamas ose alçar los ojos. Fui preguntado de mi condicion y estado. Respondi libremente, que era Christiano. Mientes, respondio el que presidia en aquella audiencia, q no eres Christiano, sino

Fig. 4: Radiografía del ángel.

Fig. 5: Detalle del ángel.

Ciceroniano, que donde està tu tesoro, alli està tu coraçon. Enmudecí al punto, y entre los açotes (mandome açotar el Iuez) mucho mas me atormentava el fuego de mi conciencia, [...]. Al fin los que estavan presentes se pusieron de rodillas delante el Iuez; rogandole con mucho afecto perdonasse mí culpa, que era de moço [...] que si despues tornasse á leer los libros de los Gentiles, me castigasse con mayores tormentos. Al punto que hize este juramento y protesta, me soltaron" [*Cartas de San Jerónimo. Epístola 22: A Eustoquio, cap. 7.* (Sigüenza 1595, pp. 191-192)].

Si bien la fuente literaria resulta evidente, no ocurre lo mismo con los antecedentes iconográficos: de nuevo Zurbarán se hallaba frente a un tema del cual no conocía ningún ejemplo. Este tema empezó a ser tratado en España y en Italia al final del siglo XVI. Parece improbable que Zurbarán haya podido ver los escasos ejemplos de esta iconografía [fig. 1, y Delenda 2004, pp. 134-135, ill. 54]. Por lo tanto, el pintor intenta representar el episodio lo más fielmente posible de acuerdo con la descripción de la visión. San Jerónimo aparece pintado como un joven hermoso medio desnudo, arrodillado delante de su juez, Cristo, sentado más alto sobre un trono de nubes. Dos grandes ángeles mancebos, de pelo rubio y ondulado, revestidos con largas túnicas, una azul y otra amarilla, y calzados con elegantes coturnos, alzan los látigos de correas por encima del condenado. Sin embargo, su gesto parece suspendido en el aire ya que el Señor ha levantado la mano en un signo de bendición y de perdón. A la izquierda, un magnífico y viril ángel arrodillado de perfil, cubierto con un amplio manto rosado, mira a Cristo y señala con el dedo al hombre joven suplicando. Sin duda se trata del ángel custodio de Jerónimo pidiendo para él la clemencia divina. Detrás de éste, otras dos figuras angelicales representan "los circundantes" de los cuales habla la carta a Eustoquio. Para pintar dichos ángeles tan conseguidos, Zurbarán se mantiene muy fiel a las recomendaciones de Pacheco.

Como de costumbre en la pintura de Zurbarán, los gestos y el juego de miradas son muy importantes. Cristo y tres ángeles bajan sus ojos hacia el penitente mientras que éste último y los otros dos ángeles elevan su mirada implorante hacia el Juez Divino. Las manos con los dedos cruzados del joven hombre expresan el arrepentimiento de su falta. Zurbarán ha logrado dos espléndidos ángeles originales a pesar

de estar inspirados de modelos suministrados por la obra de Alberto Durero [Navarrete 1994, p. 368 y Delenda *op. cit.*, p. 136, figs. 56-58; véase figs. 2 y 3]. La radiografía del cuadro efectuada con motivo de la restauración de 1992, ha mostrado un importante arrepentimiento en la postura del antebrazo derecho del ángel azul, mucho más doblado hacia la izquierda en la primera versión del artista. Atento a la gracia y al equilibrio, Zurbarán ha rectificado el gesto, poniendo paralelos y simétricos los brazos que sostienen los látigos suspendidos en el aire. Esta radiografía resulta interesantísima por varios motivos ya que muestra el proceso creador de un artista del cual no se conoce ningún dibujo. De este modo ha pintado desnudos los pies del ángel azul, y después con la punta del pincel ha añadido las ligeras sandalias. El pie derecho del ángel amarillo, primero pintado entero, desaparece bajo los del penitente en la versión definitiva. Otras pequeñas modificaciones en los dedos, barba, o las vestiduras, aparecen así claramente sobre la imagen radiografiada. Dos otros aspectos deben ser particularmente resaltados. Primeramente, los rostros, más realistas en la versión subyacente aparecen mucho más idealizados en la obra final. En segundo lugar, la seguridad en el dibujo, subrayada por todos los restauradores de pinturas autógrafas de Zurbarán, resulta especialmente sorprendente: este último pinta de un solo trazo muy seguro las líneas que cercan los contornos (figs. 4 y 5).

El ritmo y la armonía de los personajes es simplemente admirable. Como siempre la composición se articula sobre un juego muy preciso de diagonales. Como las figuras parecen situarse en el espacio con sencillez y con gran naturalidad, se olvida que la legibilidad del conjunto reposa sobre un esquema muy estricto. La fuente de luz invisible proviene de la izquierda e ilumina violentamente las vestiduras azules de Cristo, el vestido rosa del ángel intercesor y el paño blanco que rodea la cintura de San Jerónimo. El nimbo dorado de Cristo está representado por la habitual corona de rostros de angelitos dorados, cuyo color se oscurece según se alejan del Señor. La luz juega aquí un papel considerable relacionado con los escritos místicos contemporáneos. Esta gran claridad que ilumina la escena de colores límpidos y de tonos transparentes, azules, rosas, amarillos con impresionantes efectos de contraluz, prueba que el artista triunfa siempre en la representación de las apariciones divinas.

Desafortunadamente, el cuadro ha sufrido mucho con la exposición directa a la luz solar. La desigual limpieza y el reentelado realizados en 1926, han producido también desgastes y pérdidas de veladuras. Pero la restauración de 1992 trató con éxito de paliar en la medida de lo posible, los efectos dañinos de esta antigua restauración [Gayo 1994, pp. 445-446].

166. TENTACIONES DE SAN JERÓNIMO

ca 1640-1643
Óleo sobre lienzo, 235 x 290 cm
Guadalupe, Capilla de San Jerónimo
Restaurado en 1992-1993 por el ICRBC

PROCEDENCIA: Guadalupe, Capilla de San Jerónimo.

El otro gran cuadro horizontal colocado frente al anterior del lado de la Epístola, representa un episodio de la vida del santo anacoreta acaecido durante su retiro en el desierto de Calcis en Siria. Se trata de las *Tentaciones de San Jerónimo*, sacadas del mismo texto autobiográfico dirigido a Santa Eustoquio: "...con estar en una morada tan agena de todo alivio y regalo, se le representavà mil vezes delante de sus ojos todos los deleytes, de que podian gozar los que mas a ellos se entregavan dentro en la ciudad de Roma [...] Andava, dize los miembros frios, flacos, secos có el sayal y silicio, el pellejo aspero, negro, ya con los rayos ardientes del sol, convertido en Etiopiano [...] muchas vezes me parecia que andava entre los bayles y coros de las donzellas. El rostro amarillo de los ayunos, y en el cuerpo frio ardia el alma en torpes desseos, y en la carne, ya antes que su mismo hombre muerta, solo se sentian bullir los ardores de la sensualidad" [Sigüenza 1595, pp. 153-154, 156, 158-159].

Este tema se inspira, evidentemente, de las tentaciones de San Antonio Abad (fig.1), tema repetido en todas las vidas de los solitarios. Existen sutiles diferencias iconográficas y Zurbarán como siempre trata el encargo de la manera más apropiada. Divide claramente su cuadro en dos partes iguales: a la izquierda, un anacoreta de edad madura, decrépito -según aparece descrito por el propio santo– contrasta con el grupo de jóvenes y bellas intérpretes que ocupan la parte derecha. El San Jerónimo es la figura más "riberesca" de toda la obra de Zurbarán. Esto fue señalado en repetidas ocasiones desde Tormo, quien puso en duda la atribución al pintor extremeño, pero actualmente, ésta resulta aceptada como segura. El tratamento de la luz, el gesto, los colores y sobre todo el tipo físico derivan claramente de los viejos descarnados de Ribera (fig. 2), sin embargo el modelado en si mismo, el tratamiento de los pliegues y la magnífica *vanitas* colocada sobre una roca en forma de mesa corresponden a Zurbarán. El conjunto de los libros con las páginas dobladas por el uso intensivo aparece dispuesto en un sabio desorden apoyado sobre el indispensable cráneo evocando las postrimerías de la vida. Un tintero donde se hunde una pluma de oca recuerda las actividades de traductor del autor de la *Vulgata*. El conjunto, intensamente iluminado desde la izquierda, compone uno de esos suntuosos bodegones en los que el artista sobresale. El San Jerónimo desnudo hasta la cintura, muestra este cuerpo "color de un etíope", consumido después de intensas jornadas bajo el sol abrasador del desierto. Los pies y las manos, admirablemente dibujadas, están arrugadas y resecas. El bello rostro del anciano calvo y barbudo, se vuelve hacia el espectador rechazando enérgicamente con las dos manos la seductora visión de las hermosas tentadoras.

Fig. 1: Lucas de Leyde, *Las Tentaciones de San Antonio*, grabado, 1509.

Fig. 2: Ribera, *San Andrés*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Este grupo compacto formado por las seis bellas jóvenes de refinada elegancia se parece a las santas ejecutadas por el pintor. La primera de estas damiselas toca la guitarra de espaldas al espectador. Su rostro de bonita joven andaluza, aparece representado de riguroso perfil. Lleva un corpiño ajustado de un bello color ocre dorado atornasolado sobre una ampía basquiña sedosa de un delicado tono chocolate. A la izquierda del cuadro y vuelta hacia nosotros, una guapísima arpista parece observar el público. Su vestido igualmente suntuoso, está compuesto de un cuerpo rojo vivo adornado con un echarpe de color verde azulado, que termina formando un gran lazo. Su falda de un azul muy oscuro, está adornada con un galón dorado como el de la guitarrista. Un collar de perlas y otras perlas entrelazadas en sus cabellos completan este seductor aderezo. Entre estas dos figuras principales aparecen cuatro rostros. Las dos jóvenes de la derecha y de la izquierda tocan el laúd, las dos del centro quizás son cantantes. Todas ellas de cabello moreno con elegantes peinados, representan un tipo meridional muy marcado, que sin duda para Zurbarán correspondía con el de las romanas mundanas. Las seis intérpretes, de semblante serio casi severo, parecen

absorbidas en las piezas de música que están interpretando. No parecen diablesas, pero hemos visto que San Jerónimo sólo describe a Eustoquio las vanidades mundanas de Roma y sus coros de jovencitas. Resulta evidente que estos dos episodios de la vida de San Jerónimo hayan sido elegidos precisamente por su impacto didáctico.

Colocado a contraluz, este oscuro cuadro ha sufrido el sol en menor medida que su pareja situado frente a las ventanas. De acusado tenebrismo con una violenta iluminación que viene desde la izquierda, el lienzo está compuesto con el mismo rigor geométrico que los precedentes. La restauración de 1992 ha permitido descubrir la armonía de colores buscada por el pintor, oculta por un barniz amarillento. Los rojos intensos obtenidos por medio del empleo de carmín de cochinilla se reparten con elegancia: a la izquierda el amplio vestido del santo doblado en la cintura, a la derecha el corpiño de la arpista y, prácticamente en el centro geométrico del cuadro, la refinada cinta enlazada en el mástil de la guitarra. Los tonos azules de azurita también han perdido sus tonalidades verdosas y vuelven a recobrar su brillantez. Aquí las dotes de colorista de Zurbarán se revelan plenamente. Durante la presentación en Sevilla de estos dos grandes lienzos colgados uno al lado del otro, la diferencia en el tratamiento de la luz y del color demostraron que Zurbarán, cuando trabajaba en estas obras hacia 1640-1642, ya conocía su emplazamiento futuro en la capilla de San Jerónimo de Guadalupe.

167-178. JACOB Y SUS HIJOS

ca 1640-1645
Jacob, Rubén, Simeón, Leví, Judá, Zabulón, Isacar, Dan, Gad, Aser, Neftalí y José
Óleo sobre lienzo, 198 x 102 cm
Durham, Auckland Castle

PROCEDENCIA: Colección Sir Chapman (1677-1748), venta sin fecha (ca 1726-1727), nos 41-52; Londres, colección James Mendez; Londres, venta póstuma por Langford, 25-26 de febrero de 1756, nos 21-32; comprado por Richard Trevor, obispo de Durham para su comedor de Auckland Castle, residencia de los obispos de Durham; actualmente pertenece a The Lord Bishop of Durham and The Church Commissioners for England, Auckland Castle (Condado de Durham).

Se concede el título de "patriarcas" a todos los jefes de las tribus de Israel que precedieron a Moisés. Estos conocidos personajes de la Biblia se caracterizan por el nomadismo: fueron importantes pastores trashumantes que acampaban en tiendas. Los más conocidos e importantes fueron Abraham, Isaac y Jacob. Este último, padre del pueblo de Dios, se casó con las dos hijas de su tío Labán, Lía y Raquel (Gn 29, 26-30), y tuvo doce hijos, no sólo de sus mujeres, sino con las sirvientas de éstas, Zilpá y Balá. De su primera esposa Lía "que tiene los ojos apagados" tuvo Jacob seis varones: Rubén, Simeón, Leví, Judá, Isacar y Zebulón. De Raquel "que era bonita y de hermoso semblante" nació su hijo preferido José. De Zilpá, esclava de Lía, tuvo Gad y Aser y por fín de Balá, esclava de Raquel, nacieron Dan y Neftalí (Gn 29, 31-35,y 30, 1-24). Años más tarde Raquel dió a luz a Benjamín (Gn 35, 24). Estos doce hijos dieron su nombre a las doce tribus de Israel.

La iconografía de la serie de Jacob y de sus hijos es muy poco corriente y se basa en dos fuentes bíblicas que se conocen como "La bendición de Jacob a sus hijos" (Gn 49, 1-27) y "Moisés bendice a las tribus" (Dt 33, 4-29). Algunos detalles están sacados de un libro apócrifo de la Biblia titulado los *Testamentos de los doce patriarcas.* Llama mucho la atención que el tema de las *Doce Tribus de Israel* ofrezca un repertorio iconográfico muy llamativo y muy poco divulgado en la pintura europea. Al parecer, esta curiosa temática se encargó a Zurbarán para el mercado colonial, ya que según unas crencias de la época [véase Kinkead 1983, p. 307] los indígenas del Nuevo Mundo descendían de las tribus que se dispersaron cuando el Rey de Asiria invadió Israel (2 Re 17, 5). La impresionante serie de *Jacob y sus hijos* que examinamos ahora, aunque realizada con amplía colaboración de su obrador, resulta una creación auténtica y sugestiva, que aporta un interesante enriquecimiento en el conocimiento de la obra de Zurbarán, muy alejada de sus conjuntos monacales o de sus célebres santas.

Gracias a las investigaciones de María Luisa Caturla, sabemos que Zurbarán exportó series de patriarcas a Buenos Aires [Caturla 1951, p. 28] y en 1659 entregó a los monjes de San Jerónimo de Buenavista otra serie de patriarcas, seguramente pintada para las colonias americanas [Kinkead *op.cit.*, pp. 309-310]. Se considera que la serie de Durham con los trece patriarcas fue pintada para el mercado americano, pero por una razón desconocida, al parecer se quedaron en España hasta ser embarcada hacia 1726 con rumbo a Inglaterra como parte de un lote importante de cuadros importados por las vías comerciales ordinarias. Hay que subrayar que éste fue el primer conjunto de obras de Zurbarán salidas de España para el coleccionismo europeo. En Londres la serie perteneció a un rico comerciante judio llamado James Mendez. Tras su muerte, su colección salió a subasta en 1756 y doce de los trece lienzos fueron comprados por el

obispo de Durham, Richard Trevor, quien los donó al Auckland Castle, residencia oficial de los obispos de Durham. Cada cuadro se vendió separadamente a precios muy diversos (entre 2, 2 y 21, 10 libras). Quizás influyeron en la considerable diferencia de los precios el estado de los lienzos en el momento de dicha venta. El último cuadro de la serie, el *Benjamín* fue comprado por otro coleccionista y está documentado desde 1812 en la capilla de Grimpsthorpe Castle, residencia de la familia Willoughby de Eresby (cat. n° 179). Para completar su conjunto de las *Tribus de Israel*, el prelado tuvo que conformarse con una copia del *Benjamín* por el pintor inglés Arthur Pond [para la procedencia e historia de *Jacob y sus doce hijos,* véase Pemán 1948 y 1949 y Finaldi 1994].

Zurbarán concibió el programa de este curiosísimo conjunto del mismo modo que sus series de Santos Fundadores de órdenes. Son figuras monumentales, de tamaño algo más grande que el natural, situadas en primer término y ocupando casi la totalidad de la superficie del lienzo, ante paisajes de horizontes muy bajos como solían pintarse en el obrador de Zurbarán en la década de 1640-1650. Los doce patriarcas tienen un número en caracteres romanos, así como su nombre en letras capitales inscritas en un bloque de piedra cuadrado a la izquierda o a la derecha en el primer término de la pintura. Sin embargo, la figura del anciano padre Jacob sólo lleva su nombre. Dicho bloque alude probablemente a la misión de Josué: "Cuando el pueblo acabó de pasar el Jordán, el Señor dijo a Josué: - Escoged doce hombres de entre pueblo, uno por tribu, y ordenadles que saquen del lecho del Jordán, de donde han puesto sus pies los sacerdotes, doce piedras [...]. Estas piedras son para los Israelitas un memorial perpetuo" (Jos 4, 1-7). El orden de dichos números presenta alteraciones respecto al nacimiento de cada uno en el Génesis, siendo aquí los seis primeros los hijos de Lía, siguiendo exactamente las bendiciones de Jacob antes de morir. No obstante la calidad desigual de las obras, el conjunto resulta muy llamativo por las posturas de los personajes, jamas idénticos y sobre todo por la extraordinaria variedad del atavío fantástico de cada patriarca. Padre e hijos estan vestidos con ropajes que pueden ser simples y humildes *(Neftalí* o *Isacar*) o riquísimos (*Leví, Judá* o *Dan*). Los tocados también difieren mucho. Es digno destacar en esta serie de Jacob y de sus hijos el contraste entre las figuras macizas y la vestimenta pintoresca de cada una, donde el colorido tiene una enorme importancia decorativa. Dos series de escasa calidad, inspiradas por ésta, se conservan en las antiguas colonias españolas: en Méjico, en el Museo Universitario de Puebla y en Perú en la Orden Tercera de San Francisco de Lima.

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

167. JACOB

El viejo *Jacob*, padre de los Doce Patriarcas, encabeza obviamente la serie. Zurbarán lo representa como un noble anciano, encorvado y apoyado con las dos manos sobre el grueso cayado. Lleva calzones de un marrón verdoso, atados con nudos a las rodillas y curiosísimas polainas de piel con los dedos fuera, enseñando unos pies muy toscos. Viste túnica corta de un color cobrizo, también forrada de pieles. Lo que más llama la atención en su rico atuendo es el enorme turbante oriental y la larga bufanda de la misma tela rayada grisácea, bordada con plata y oro. Para pintar este peculiar turbante, el pintor pudo inspirarse en los retratos de los emperadores turcos, grabados en Roma en 1586 para el libro *Specumum romanae magnificientiae.* El rostro de Jacob aparece con los ojos ensimismados, ostenta unos amplios bigotes y una larguísima barba blanca. La posición del patriarca recuerda la del *San Antonio Abad* (cat. n° 161), pero aquí ocupa casi todo el espacio y destaca sobre un fondo de cielo gris claro. A sus pies, el paisaje frondoso, de horizonte muy bajo, tiene unos colores otoñales lo que podría explicar las vestiduras invernales del anciano.

168. RUBÉN

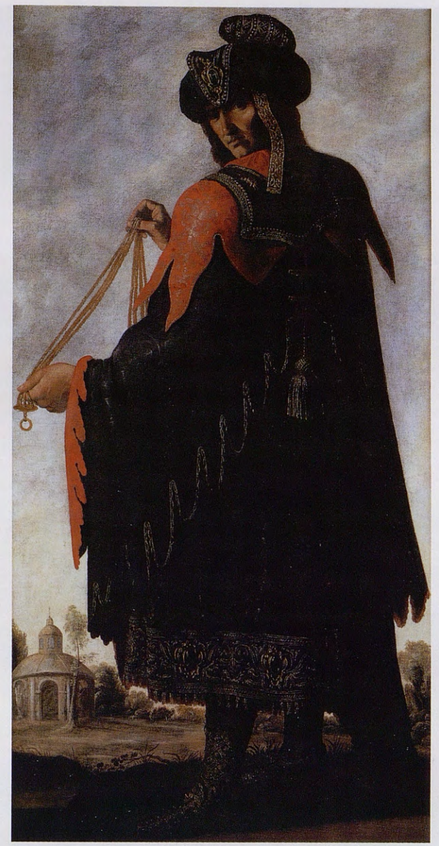
Cuando estaba a punto de morir, "Jacob llamó a sus hijos y les dijo: - Reuníos que quiero deciros lo que será de vosotros en las días venideros. Reuníos y escuchad, hijos de Jacob; escuchad a vuestro padre Israel: Rubén, tú eres mi primogénito, mi fuerza y el primer fruto de mi virilidad, el primero en dignidad, el primero en poder" (Gn 49, 1-3). Lógicamente *Rubén*, primer hijo de Jacob y de Lía aparece con el número I. Lleva como su padre Jacob un descomunal turbante y se presenta apoyado en una columna, símbolo de la fortaleza que le asigna la bendición de su padre. Se trata de una figura de gran potencia, rigurosamente frontal. Mira hacia el suelo y su rostro barbudo de hombre maduro es muy bello. Viste calzas verde oscuro y túnica corta de tonos marones con motivos orientales. Sus hombros potentes estan envueltos en un manto de una bella tela rayada. Como su medio hermano Gad, lleva una espada en la espalda para recordar que fueron los ejércitos de estas dos tribus los que pasaron primeras el Jordán con Moisés (Jos 4, 12).

169. SIMEÓN

Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *Diego Bustos de Lara.* Madrid, colección privada.

Hijo segundo de Jacob y de Lía, *Simeón* se presenta como un hombre más joven, visto de perfil en un paisaje rocoso y mirando hacia el espectador. Viste un extraño y tosco traje enteramente de pieles, con un cinturón de tela exótica de tonos anaranjados. Se apoya sobre un gran bastón cayado y también lleva espada. Éste y su tribu fueron maldecidos por su padre con otro hijo de Lía: "Simeón y Leví son hermanos, astucia y violencia son sus armas [...] maldita su ira tan violenta, y su furor tan cruel. Yo les dividiré en Jacob, los dispersaré en Israel" (Gn 49, 5-7). Esta maldición fue debida a la gran crueldad y a la consiguiente matanza que Simeón y Leví realizaron contra los Siquemitas para vengar el honor de su hermana Dina, violada por Siquem (Gn 34, 25-29). La tribu de Simeón, o Simeonitas, fue un pueblo guerrero. El retrato de este patriarca es uno de los menos gratos, realizado sin duda con bastante participación del taller. La posición del personaje es casi idéntica a la de un cuadro del obrador, *Diego Bustos de Lara* (Madrid, colección particular, fig. 1). Para componer estos cuadros, el pintor utilizó dos estampas de Gerhard de Jode que representan al *Rey Dario* [Navarrete 1998, pp. 237-238, figs. 480-481].

170. LEVÍ



Aunque también maldecido por su padre, *Leví*, tercer hijo de Jacob y de Lía, tuvo una descendencia muy importante en Israel a la que quedó vinculado el sacerdocio levítico (Nm 1, 47-51 y Nm 3, 5-39). Por esta razón, el atributo apropiado de Leví es el turíbulo o incensario que vemos en las manos del elegante personaje pintado por Zurbarán. El pintor desea variar las poses y los atuendos de los hijos de Jacob: éste es un hombre joven y sin barba que se presenta de espaldas con la cara vuelta hacia el espectador. Lleva un manto azul oscuro con franjas y forrado en bermellón claro. El tocado muy complejo, está también adornado con joyas espectaculares. Aunque el cuadro resulte completamente zurbaranesco con su indumentaria de ricos brocados y su imponente figura tan estable, el maestro se ha inspirado de nuevo en un grabado flamenco, tomando como modelo al rey Nabucodonosor de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerk, titulada el *Cantico de los tres muchachos: Nabucodonosor glorifica a Dios* [Navarrete 1998, pp. 236-237, fig. 478]. En el fondo del paisaje un pequeño templo circular recuerda el papel de sacerdote de los levitas.

171. JUDÁ

Cuarto hijo de Jacob y de Lía, *Judá* aparece representado como un esplenderoso monarca. Su monumental figura aparece de frente con su conocido atributo del león, que vemos a sus pies al lado derecho. Este patriarca disfrutará de la primogenitura otorgada anteriormente a Rubén. Recibe la bendición de su padre: "A ti, Judá, te alabaran tus hermanos, someteras tus enemigos, los hijos de tu padre se inclanarán ante ti. Cachorro de león es Judá [...]. No se apartará de Judá el cetro" (Gn 49, 8-10). Zurbarán representa al rey, hombre maduro, con su corona real ciñendo el paño azul que le cubre la cabeza. Lleva el cetro y luce un espléndido manto de brocado con ancho cuello de armiño y calza sandalias moradas recamadas de oro. De su figura se desprende una impresión de potencia y nobleza: de su tribu nacerá el Mesías.

172. ZABULÓN

Los patriarcas están pintados, como hemos visto, con su nombre y un número que no corresponde a su orden de nacimiento en el Génesis (Gn 29-30), sino al del testamento de Jacob (Gn 49, 1-28). Por esta razón, en quinto lugar viene *Zabulón*, hijo también de Lía, cuya tribu fue la del comercio, especialmente el marino. Jacob le bendice en estos términos: "Zabulón vive en la orilla del mar" (Gn 49, 13). Zurbarán lo pinta con un curioso traje de navegante hebraico. Lleva sobre un ancho pantalón corto a rayas transversales, una túnica corta de un bermellón suave, del mismo tono que su gorro puntiagudo. El pintor ha dispuesto a Zabulón de tres cuartos, volcado hacia la izquierda, llevando en su mano derecha un áncora, que le servía para atracar y desatracar los navíos. En el libro apócrifo de los *Testamentos de los Patriarcas*, se cuenta que Zabulón fue el primero en construir un navío para el mar y que su pesca era abundante [*La Bible apocryphe*, París, 1953, p. 138].

173. ISACAR

El sexto y último hijo que concibió Lía con Jacob es *Isacar*, su padre le bendició diciendo: "Isacar es un asno robusto echado en la cuadra [...] agacha a su hombro a la carga y acepta trabajos de esclavo" (Gn 49, 14-15). Llama la atención como Zurbarán se atiene a representar cada patriarca del modo más apropriado para reconocer por sus atributos la bendición paterna. Este patriarca se presenta aquí de perfil. Es un hombre joven, lleva túnica corta de un pardo aceitunado. Calza las mismas sandalias, con los dedos desubiertos, que la mayoria de sus hermanos. En cambio la rodilla está bien modelada. El fardo que lleva a cuestas es de un carmín oscuro y se toca con un pequeño gorro de tela rayada oriental. La cabeza del asno desmerece mientras que el paisaje rocoso es muy bello.

174. DAN

Sabemos por el Génesis que la más amada esposa de Jacob, Raquel, no le daba hijos, por este motivo presentó a su esposo a su criada Balá, la cual fue madre de dos nuevos vástagos, Dan y Neftalí. La bendición de Jacob para *Dan* define a su tribu a la que pertenecían los jueces: "Dan juzga a su pueblo como las otras tribus de Israel. Dan es serpiente en el camino" (Gn 49, 16-17). Zurbarán ha preferido representar a *Dan* con una serpiente enrollada a un palo como alusión a su sagacidad. Para componer la figura de este personaje de espaldas al espectador, con el rostro de perfil, el pintor utiliza exactamente para su actitud y su vestuario, un personaje grabado en 1559 por Philippe Galle sobre composición de Marteen van Heemskerk, *Jonabab aconsejando a Amnón* como apuntó Finaldi [1994, pp. 16-17, fig. 12]. Evidentemente no es un simple plagio, ya que el pintor se recrea en las suntuosas telas. El extraño gorro es verde con dobleces de carmín morado. El manto dorado luce un bonito dibujo adamascado azul. La túnica que asoma debajo es gris violáceo y calza zapatos carmíneos, tirando a morados. Es un cuadro realizado con mucha participación de taller pero el paisaje es muy fino.

175. GAD

Posteriormente a la relación de Jacob con la esclava de Raquel, Balá, la primera esposa Lía unió a Jacob con su propia sirvienta, Zilpá, que también concibió a dos hijos: Gad y Aser. Al primero le dice su padre; "A Gad unas hordas hostiles lo asaltan, pero él acomete por la espalda" (Gn 49, 19). El atavío militar de *Gad* responde a los términos de la bendición paterna y efectivamente la tribu de este patriarca era de una raza guerrera, cuyo valor es elogiado en la bendición de despedida de Moisés (Dt 33, 20-21). Se presenta de frente con armadura corta, banda militar cruzando el pecho, espada al cinto y maza al hombro. Aparece como un tosco soldado bigotudo, vestido de oscuro con unos toques carmín en las mangas y en las calzas.

176. ASER

También hijo de Jacob y de la esclava Zilpá, *Aser* es quizás el más fantastico y sugestivo de los patriarcas imaginados por Zurbarán. La bendición del anciano padre: "Aser abunda en pan sabroso, proporciona manjares de reyes" (Gn 49, 20) aparece en la maravillosa cesta de panes crujientes que lleva en brazos. Camina de izquierda a derecha ante el habitual paisaje bajo, con un largo instrumento de hierro que serviría para sacar estos panes del horno. Viste una rara prenda con vuelo, toda cubierta de escamas grises tirando a verdes, como la de los peces y con mangas moradas. Las calzas, de un oscuro granate, van atadas a los tobillos sobre zapatos de cuero. En el tahalí se ve una cabecita dorada de león. Se cubre con un turbante de rayas y dibujos multicolores con largo colgante y flecos.

177. NEFTALÍ

Neftalí es el otro hijo de Jacob y de la sierva Balá. Curiosamente su padre le bendice con estas palabras: "Neftalí es una cierva suelta que lleva hermosos cervatillos" (Gn 49, 21), pero está representado como "una tierra fertil" siguiendo las bendiciones de Moisés (Dt 33, 23). Por este motivo Zurbarán lo pinta como a un joven campesino, llevando la pala sobre los hombros para trabajar en los campos. Para componer esta figura, la más sencilla de todas, Zurbarán se inspiró en el Jesús resucitado, vestido de jardinero en el *Noli me tangere* grabado por Durero para la "Pequeña Pasión" [Navarrete 1995, pp. 55-56, fig. 27]. El pintor coloca a *Neftalí* en la misma posición que Cristo, siguiendo la disposición del manto y de la pala y cambiando el sombrero por un gorro frigio pardo. El joven lleva túnica rubí con manto también pardo que deja libre el pecho cruzado por una correa de cuero. Anda descalzo por un paisaje suave donde se divisa una pequeña cabaña.

178. JOSÉ

Por fin concibió Raquel, la bella esposa favorita de Jacob. Sus dos hijos, José y Benjamín serán los predilectos del anciano patriarca. Las bendiciones de Jacob para *José*, las más largas, son una serie de alabanzas: "José, retoño fertil [...] Las bendiciones de tu padre, mejores que las de los montes divinos, caigan sobre la cabeza de José, sobre la cabeza del elegido entre sus hermanos" (Gn 49, 22-25). La historia de José es bien conocida y ocupa varios capítulos de la Biblia (Gn 37 – 48). Para los antiguos exégetas es una prefiguración del Mesías, debido a su bondad y por haber sido víctima de la entrega contra dinero, por parte de sus hermanos celosos, como esclavo a unos mercaderes extranjeros. Aquí se presenta ataviado como príncipe de Egipto, enfatizando su calidad de dignitario en la corte del Faraón.

Viste sobretúnica gris ricamente bordada de oro, cerrada por delante con ancha cinta blanca pasada por unos ojales, como se pueden ver en el vestuario del sacerdote de la *Circuncisión* del retablo de la Cartuja de Jerez (cat. n° 123). Sus calzas tienen grandes vueltas de un azul aturquesado, recamadas en oro con voluminosos lazos blancos. Alrededor del cuello, lleva un elegante pañuelo verde cerrado con un gran broche; y del mismo color, el gorro que envuelve el turbante por su parte exterior, de un bello color anaranjado. Aparece la manga derecha morada, con forro de blanco armiño como la guarnición de la muceta. El manto, entre pardo y ladrillo envuelve el brazo izquierdo que sostiene una vara larga y fina a modo de cetro. En la mano derecha, unas cartas credenciales como alusión a su cargo de gobernador.

179. BENJAMÍN

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 200 x 104 cm
Bourne, Grimsthorpe and Drummond Castle Trust

PROCEDENCIA: Colección Sir Chapman (1677-1748), venta sin fecha (ca 1726-1727), nº 53; Londres, colección James Mendez; Londres, venta póstuma por Langford, 25-26 de febrero de 1756, nº 33; comprado por Mr Raymond (¿Jones Raymond?); comprado por Peter Burrel, Lord Gwydyr casado con la baronesa Willoughby de Eresby; citado el 1 de enero de 1812 a Grimsthorpe Castle, Bourne (Lincolnshire); Bourne, Grimsthorpe Castle, Earl of Ancaster; actualmente pertenece a Grimsthorpe and Drummond Castle Trust, Grimsthorpe Castle.

La serie de *Jacob y sus hijos,* se completaba lógicamente con la figura de *Benjamín,* aunque este último lienzo fue separado de los otros doce cuando se vendieron uno por uno en la subasta de 1756. El obispo de Durham no lo pudo adquirir con los demás cuadros, forzándole a encargar una copia al pintor Arthur Pond para completar la serie de los patriarcas que se conserva todavía en el palacio episcopal de Auckland Castle (véase cat. nº 167). El *Benjamín* fue comprado por un tal "Mr. Raymond" (Jones Raymond?) y pasó a la colección Willoughby of Eresby y a sus herederos, conservándose aún en Grimsthorpe Castle en Escocia [Finaldi 1995, p. 22]. El conjunto fue reunido por primera vez desde el siglo XVIII en las exposiciones de la National Gallery de Londres en 1994 y en el museo del Prado en 1995.

Hijo menor de Jacob, Benjamín tuvo también por madre a Raquel, la segunda esposa y favorita de su padre, que murió en un parto muy penoso. "En su último suspiro, cuando estaba para expirar [Raquel] lo llamó Benoni -es decir, Hijo de mi desdicha-, pero su padre lo llamó Benjamín -es decir, Hijo de mi buena suerte-. Murió Raquel y fue sepultada en el camino de Efrata" (Gn 35, 16-19). Como su hermano maternal José, el niño fue preferido por su padre a sus otros hijos. Se halla definido en la pintura de Zurbarán siguiendo la bendición paterna: "Benjamín es un lobo rapaz por la mañana, devora la presa y por la tarde divide los despojos" (Gn 49, 27). Por este motivo lleva encadenada una soberbia cabeza de animal –que más parece a un mastín que un "lobo rapaz"-. Otro atributo hace referencia a la historia de su familia en la Biblia: el joven porta en la espalda un gran bolso de tela donde su hermano José ordenó que se escondiera una copa de plata junto con el dinero que traía con los demas hermanos para comprar trigo en Egipto (Gn 44, 1-11).

Benjamín encaja perfectamente en la serie, es una de las figuras más atractivas de este llamativo conjunto de pinturas bíblicas. Aparece parado mientras camina y medio vuelto hacia el espectador. Para componer la curiosa actitud de este personaje, el pintor se inspira directamente en una figura del primer plano de la estampa de Durero, *Las preparativos de la Crucifixión,* perteneciente a la "Pequeña Pasión [Navarrete 1994, pp. 365-366, fig. 12], pero lo dota de una singular fuerza individual y de mucha gracia juvenil. Su ropaje también es primoroso, lleva un jubón azul verdoso, rayado a través de un azul más oscuro y separado por una fina línea amarilla. El calzón y las mangas de color bermellón acarminado, están atados con elegantes lacitos más claros. Su cabeza de adolescente está cubierta de un tocado a modo de turbante de un color morado, cuya forma complicada se inspira en el citado grabado de Durero. El fondo de paisaje ofrece una lograda y profunda perspectiva. A la izquierda se ven unas ruinas y un rústico caserío a la derecha. El fondo es de nubes claras como en los otros lienzos de los *Hijos de Jacob.*

180. VIRGEN NIÑA EN ÉXTASIS

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 117 x 94 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1927 (Inv. n °27-137)

PROCEDENCIA: Madrid, colección Aureliano de Beruete (1911); Madrid, colección Darío de Regoyos (herederos de Beruete); comprado por el Metropolitan Museum en 1926 (Fletcher Fund).

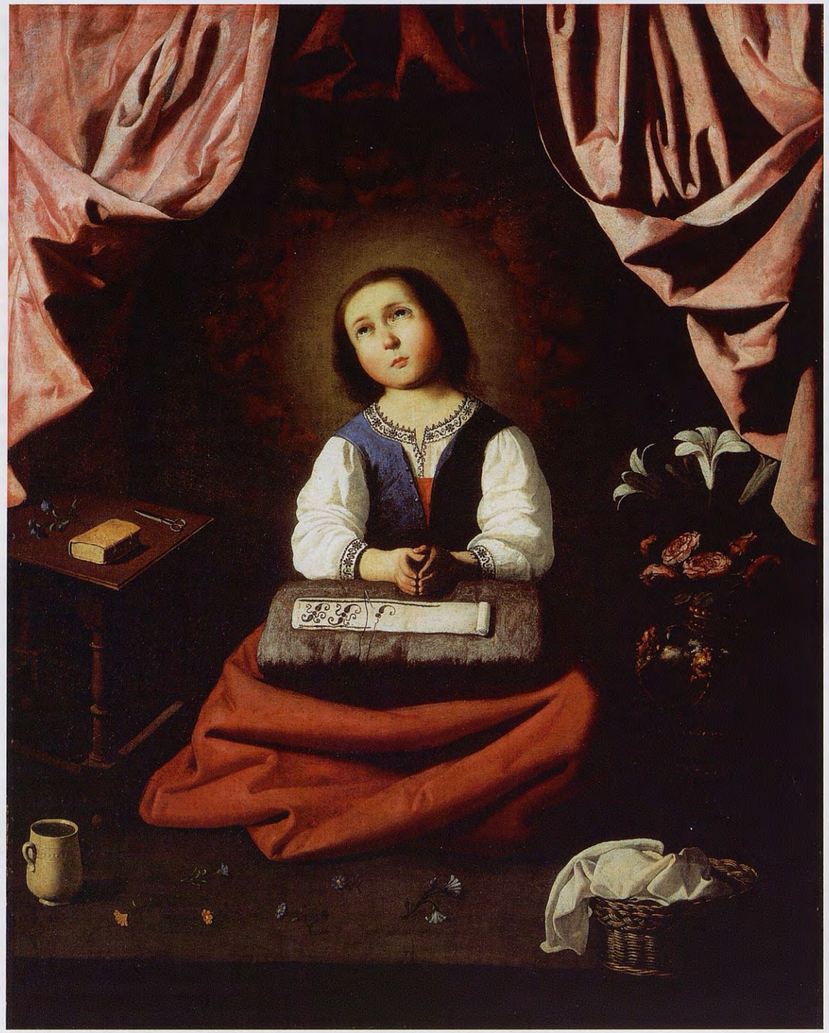


Fig. 1: *La Virgen niña en éxtasis*, copia de Zurbarán, óleo sobre lienzo, 107 x 88 cm. Barcelona, colección privada.

Fig. 2: *La Virgen niña en éxtasis*, pequeña copia del lienzo rodeado por una guirnalda de flores, Francia mercado de arte.

Fig. 3: *La Virgen niña en éxtasis*, copia de Zurbarán. Córdoba, colección privada.

La *Virgen niña en éxtasis* del Metropolitan Museum de Nueva York aparece como uno de los primeros ejemplos de este genero de obras. Los detalles de la infancia de María se podían leer en el *Evangelio* apócrifo del PseudoMateo: "teniendo tan solo tres años [...] se entregaba con tanto fervor a las alabanzas divinas que nadie la tendría por una niña, sino más bien por una persona mayor. Era, además, tan asidua en la oración como si tuviera ya treinta años. Su faz era resplandeciente cual la nieve [...]. Se entregaba también con asiduidad a los labores de la lana, y es de notar que lo que mujeres mayores no fueron nunca capaces de ejecutar, ésta lo realizaba en su edad más tierna" [Santos Otero 2006, p. 82]. Los tratadistas no ponían objeciones en cuanto a la aplicación en la liturgia del versículo del *Eclesiástico* "he servido en la presencia del señor en su Santuario" (*Eclo*. 24, 14) que originó esta estancia de la niña María en el Templo. Zurbarán representa a la Virgencita como la imaginaba el poeta místico Nieva Calvo "en belleza de niña pura" y bordando "del Templo los sagrados ornamentos [...] en blanca lana" lo que "no impedía el tiempo así gastado el meditar con alma santa y pura, gran rato en la lección de la Escritura" [Nieva Calvo, *La mejor Mujer, Madre y Virgen*, Madrid, 1625, f^os^-50-60]. Por otra parte, en su *Tratado de la Imitación de Nuestra Señora*, el jesuita Arias ya aludido, sugería también unas meditaciones piadosas a propósito de la Virgencita recogida [Arias 1630, p. 234]. El extremeño pinta María muy jovencita con las manos juntas sobre la almodilla que está bordando y rodeada por cabecitas de serafines dorados formando una aureola. La niña santa aparece enmarcada por unas cortinas abiertas para recordar el velo del templo y sentada en el suelo en la postura de una Virgen de la Humildad. Está rodeada por objetos familiares que añaden significaciones piadosas a la primorosa imagen. Las florecillas de color celeste son emblema de fidelidad, mientras que las flores amarillas representan la madurez del espíritu. El cesto de ropa blanca aparece constantemente en las representaciones de la Virgen así como la jarrita de barro con el agua virginal. El jarrón suntuoso de orfebrería con las azucenas y las rosas tradicionales, podría simbolizar el vaso sagrado del templo.

Para esta representación poética y de tamaño mediano, adecuado para un oratorio privado, Zurbarán compone un cuadro casi aparatoso con la presencia de los ampulosos cortinajes de un delicado color rosa malva. El maestro sugiere aquí un espacio sagrado por medio de dichas telas plegadas enmarcando a la niña sentada en posición frontal. La composición es sencilla pero eficaz con los clásicos esquemas triangulares que le gustan tanto al extremeño. La mesita a la izquierda aparece con unos detalles primorosos de bodegón: un libro cerrado, unas tijeras y algunas florecillas. A la derecha, un importante florero con rosas y azucenas se contrapone al sencillo mueble. En el suelo están dispuestos otros pequeños accesorios cargados de significaciones hemos mencionado.

El maestro como siempre atento a la veracidad de lo que representa, supo aquí recoger con realismo y evitar los tópicos y los modelos estereotipados de los romanistas" [Baticle 1988, p. 284]. Se admite ahora que Zurbarán crea el ejemplar del Metropolitan Museum de Nueva York en sus años de plenitud hacia 1640-1650.

Existe una copia tardía de este cuadro de un seguidor de Zurbarán (fig. 1).Una pequeña copia del lienzo rodeado por una guirnalda de flores se vendió en Pau en 2002 (Hôtel des ventes Pau-Pyrénées, Étude Gestas, 27 abril 2002, s.n., fig. 2).

Otro cuadro de modesta calidad, publicado por vez primera sin fotografía, por Guinard, presenta muchas variantes comparado con las otras Virgencitas en éxtasis. El pintor anónimo de esta copia ha añadido un gato dormido y le da mucho más importancia al opulento jarrón de flores. El rostro de la niña podría ser un retrato (fig. 3).

181. RETRATO DE UN JOVEN ARISTÓCRATA (¿EL MARQUÉS DE COGOLLUDO?)

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 178 x 111 cm
Toledo, Hospital de Tavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli

PROCEDENCIA: Madrid, colección duque de Medinaceli; Toledo, colección duquesa viuda de Lerma; Toledo, Hospital de Tavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

El joven caballero retratado fue dado a conocer por María Luisa Caturla en la exposición monográfica de Granada de 1953. Según la historiadora, el retrato procedería de la Casa de Medinaceli, emparentada con la de los marqueses de Malagón, para los que Zurbarán pintó el retablo de la capilla de San Pedro en la catedral de Sevilla. Alfonso E. Pérez Sánchez, por su parte, planteó la posibilidad que sea uno de los hijos del marqués de Villanueva del Rio, cuyos retratos por Zurbarán aparecen en un inventario de 1650 [Caturla/Delenda 1994, doc.156]. Como el marqués de Villanueva del Rio y el duque de Medinaceli eran al parecer muy amigos [Morales 1981, p.110], el retrato de un jovencito de la familia Villanueva hubiera podido pertenecer a la casa de Medinaceli. Sin datos precisos que puedan confirmar tales hipótesis se consideró como el retrato de un joven aristócrata sin identificar, no debiendo olvidar al respecto lo apuntado por Pérez Sánchez en 1976 sobre su posible origen holandes, dato que se desprende de la forma del sombrero del niño retratado.

Aunque no hay documentación para identificar este jovencito caballero, Antonio Sánchez González y Enrique Pareja no dudaron en reconocer al heredero de la Casa Ducal de Medinaceli, Juan Francisco de la Cerda y Enríquez de Ribera (1637-1691) a la edad de 9-11 años. "Tal heredero ostentaba entonces el título de marqués de Cogolludo, era hijo del VII Duque de Medinaceli, Antonio Juan Luis de la Cerda (1607-1671) y de Doña Ana María Enríquez de Ribera y Portocarrero (1613-1645), III Marquesa de Acalá de la Alameda y sucesora ademas, tras reñidisimos pleitos, de la Casa Ducal de Alcalá de los Gazules-Adelantados Mayores de Andalucia. Este pequeño *Marqués de Cogolludo* con el tiempo sucedería en las Casas y Estados a sus padres ocupando el primer lugar entre los Grandes de su época" [Sánchez González/Pareja 1999, p. 152].

La adscripción a Zurbarán parte de María Luisa Caturla pero el retrato fue rechazado por Soria y Gudiol en sus catálogos, considerándolo Guinard como "bella obra autógrafa". Peréz Sánchez lo catalogó como de Zurbarán al exhibirse en 1976 en Londres y París y desde entonces nunca ha sido puesta en duda su autoria. El joven aristócrata es todavía muy niño: parece tener entre diez o doce años a lo máximo. Viste atavío elegante, va tocado con alto sombrero negro, ferreruelo forrado de raso acarminado, rayado de oro, y ropa noguareña con valona con randa al cuello, mangas acuchilladas y capa corta. Sus calzas de un carmín violáceo son casi del mismo color morado que la cortina recogida como para dejarle paso. El muchacho sujeta un guante en la mano derecha y empuña con decisión su espada con la otra. Su actitud y posición firmes y serenas, recuerdan las del joven *Don Alonso Verdugo de Albornoz* cuyo retrato pintado en 1635 se conserva en el museo de Berlín (cat n° 91). Sin embargo en el lienzo de Toledo los colores son más claros y se encuadran en una gama cromática casi monocroma; las pinceladas más sueltas corresponden a un periodo bastante más tardio de la carrera del pintor, entre 1645 y 1650, que convendría a la edad del supuesto retratado, el joven marqués de Cogolludo.

182. SANTA ÁGUEDA

ca 1640-1645
Oleo sobre lienzo, 98 x 110 cm
Madrid, colección Manuel Arburúa
Restaurado en 2004 por Antonio Sánchez Barriga

PROCEDENCIA: Sevilla, colección privada; Madrid, colección Linares; Madrid, colección Manuel Arburúa.

Fig. 1: Cuadro antes de restauración.

Esta obra poco conocida apareció en la exposición monográfica celebrada en Granada en 1953. En el catálogo de dicha exposición, María Luisa Caturla lo publicó por primera vez como obra autógrafa de Zurbarán. Se expusó de nuevo en Madrid en la muestra *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo XV a Goya* (1987). Se trataba entonces de una figura de cuerpo entero, de 205 x 141,5 cm (fig. 1). Llevaba amplios repintes en el rostro de la santa y en el fondo, provocando que la calidad de la obra quedase falseada.

La reciente restauración del cuadro en Madrid ha revelado que en una época indeterminada el cuadro original habría sido completamente cambiado, añadiendo importantes pedazos de lienzo a cada lado, en la parte superior y, sobre todo, en la inferior para transformar una figura de tres cuartos en una de cuerpo entero. Existe una interesante réplica en la Hispanic Society of America de Nueva York con la variante de que sobre el plato de metal lleva dos ojos, atributo característico de Santa Lucía (cat. n° 205). Los coloridos más vivos así como la factura más atrevida del cuadro que examinamos ahora permiten fechar la *Santa Águeda* hacia 1640-1645, modelo primero que Zurbarán utilizaría unos diez años más tarde para la *Santa Lucía* de Nueva York, de tonalidades pálidas y de factura más blanda.

La recuperación del formato original y la excelente restauración del cuadro permiten reconocer la autografía de esta *Santa Águeda,* cuyo curioso ensanche se remonta probablemente al siglo XIX. Debemos reconocer que el pintor que transformó el cuadro imitó a Zurbarán de un modo muy convincente, que pudo engañar a todos los especialistas. Actualmente, podemos admirar de nuevo los famosos blancos marfileños de Zurbarán y el bello cromatismo del manto, de un rosa morado muy frecuente en la obra del maestro. El tratamiento de los pliegues otorga a la figura una volumetría también típica. La iluminación intensa acentua el efecto de claroscuro. Desgraciadamente el rostro se encuentra desgastado par drásticas restauraciones antiguas.

183. SAN FRANCISCO EN ÉXTASIS

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 152 x 99 cm
Londres, The National Gallery (Inv. n° 230)
Restaurado en 1980

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 346 (1), n° 356 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 6 de mayo de 1853, n° 50; comprado por Thomas Uwins, R.A. (265 £) para la National Gallery en 1853.

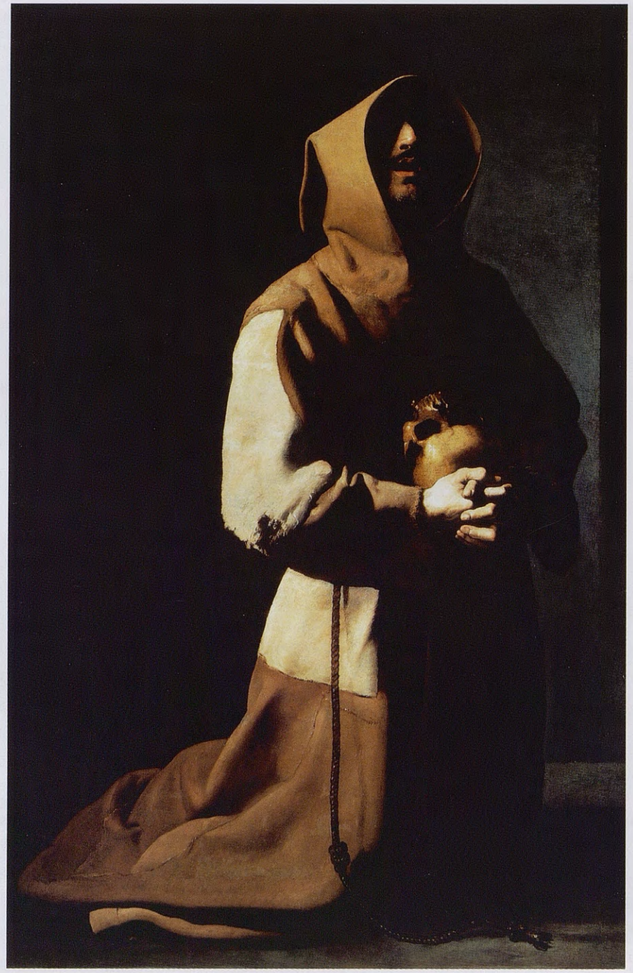


Fig. 1: Eugène Forest, *Saint François d'après Zurbarán*, litografía, 1837.

Fig. 2: Victor Desclaux, *Le Moine en prière*, grabado, 1839.

Fig. 3: Alphonse Masson, *Le Moine*, aguafuerte, 1849.

El *San Francisco en éxtasis* en la Galería Nacional londinense, es probablemente el más famoso de todos los que pintará Zurbarán. Sin embargo, no se sabe nada del origen de este admirable lienzo hasta que en 1838 entró a formar parte de la Galería Española del rey francés Louis-Philippe (1838-1848) donde tuvó un éxito increíble, apasionando a los escritores románticos franceses que lo descubrían. No es extraño que esta figura estremecedora haya fascinado y dado lugar a multiples interpretaciones sobre el misticismo español.

El cuadro muestra al piadoso santo de Asís en actitud extremadamente dramática.

Como en el *San Francisco en meditación*, también conservado en la National Gallery de Londres (cat. n° 150), el santo lleva aquí el curioso hábito de la Orden de los Frailes Menores Alcantarinos (o Recoletos). Su sayal harapiento está confeccionado de varios pedazos de una tela muy tosca de color pardo castaño, remendada en la espalda y la manga con grandes piezas de color beige claro, de una trama rústica y aparente. Los frailes lo llevaban sobre las carnes e iban descalzos durante todo el año, y como tales eran conocidos popularmente.

La expresión del rostro de San Francisco, envuelto en la semipenumbra de la capucha que cubre su cabeza, con sus labios entreabiertos y sus ojos cegados por la oscuridad, es de una intensidad sobrecogedora. El *poverello* aparece totalmente absorto en la meditación de las postrimerias del hombre evocadas por la calavera sostenida entre sus dedos entrelazados, arrebatado en extásis por una visión interior, la mirada puesta en Dios. La calavera está dispuesta boca arriba, como si alentara una comunicación con el rostro del monje. La expresion de la parte visible de la cara indica un ardor singular. Nunca se había pintado el arrobo místico con tanta sencillez y tanta fuerza expresiva.

Zurbarán emplea magistralmente la luz: el fondo muy oscuro a la izquierda, se aclara a la derecha en el suelo. La iluminación no es tan brutal como en el *San Francisco* fechado en 1632 (cat. n° 56). La restauración de 1980 ha devuelto al cuadro su transparencia, su intensidad y la vivacidad de su colorido. Por esta razón pensamos que su ejecución no es tan temprana y podría situarse entre 1640 y 1645 [véase Baticle 1988].

Esta obra extraordinaria ejerció gran fascinación sobre los Románticos franceses. Zurbarán era el pintor más representado en la Galeria española y los críticos así como el público quedaron fuertemente impresionados con su obra. Aunque 82 cuadros atribuidos al pintor extremeño representaban una gama completa de sus obras, el que más llamó la atención general y obtuvó un verdadero triunfo, fue el *San Francisco en éxtasis* que estudiamos, conocido posteriormente como *Le Moine en prière*. Este fraile vinó a personificar para los franceses su visión del monje español [véase Lipschutz 1972 y 1988 y más recientemente el catálogo de la exposición París 2002-03 y Nueva York 2003]. Los comentarios literarios, favorables o desfavorables, pero siempre impresionados abundan. De toda la Galería española de Louis-Philippe fue el más grabado: una curiosa litografía de Eugène Forest para la revista *L'Artiste* de 1837 (fig. 1) lleva el número 346 del catálogo publicado con motivo de la inauguración del "nouveau musée espagnol". El grabado más fiel de Victor Desclaux (fig. 2), también publicado en *L'Artiste* de 1839 acompañaba "hors texte" el artículo de Cesena sobre Zurbarán. El famoso y excelente aguafuerte de Alphonse Masson de 1849 (fig. 3) fue utilizado repetidas veces para ilustrar las biografías o los artículos sobre Zurbarán. Paul Lefort

lo emplea todavía en 1892 en la *Gazette des Beaux-Arts* y también en su libro *La Peinture espagnole* publicado en 1893.

El cuadro londinense también inspiró a varios pintores del siglo XIX. Jules Lunteschütz realizó en 1840 una copia de gran tamaño antiguamente conservada en el Musée des Beaux-Arts de Besançon [obra sin localizar]. Otros artistas hicieron pequeñas copias del *San Francisco* como la de Alexandre-Marie Colin (1798-1873), conservada en el Musée des Beaux-Arts de Tours [Moreau 1999, I, n° 132, repr] o copias anónimas que se encuentran en el Museum of Fine Arts de Boston [Murphy 1985, p. 309, repr], en el Muzeul National de Artă de Rumanía [*Bucarest* s.d., n° 207, repr] o en colección privada [cat. exp. París 2004, n° 55, repr.].

Muy curiosa es la acuarela inédita de Amand Gautier (1825-1894) que representa *Le Moine en Prière* (fig. 4), como retrato del famoso Doctor Gachet "quien sirvió de modelo" [Gachet 1928, p. 61].

Fig. 4: Amand Gautier, *Retrato del Dr Gachet como "Moine en Prière"*, acuarela.

184. SAN FRANCISCO EN ÉXTASIS

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 101 x 76 cm
México D.F., Museo Sumaya

PROCEDENCIA: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 347 (1), n° 357 (4)?; Madrid, Galería Caylus; México D.F., Museo Sumaya, desde 1998.

Esta nueva versión de *San Francisco en éxtasis* fue dada a conocer por Benito Navarrete en 1997 con ocasión del seminario dedicado a Zurbarán por la Fundación Duques de Soria en julio de 1997. Fue mostrado al público en la exposición monográfica conmemorativa del IV centenario del nacimiento de Zurbarán en el Museo de Bellas Artes de Sevilla bajo la dirección cientifica de Enrique Valdivieso. Al publicar el cuadro, Navarrete vinculó la obra al n° 357, *Saint François en prière*, que en 1838-1848 estaba en la Galería española de Louis-Philippe y cuyas medidas, 108 x 83 cm, coinciden casi exactamente con las del *San Francisco* que ahora estudiamos. Más tarde, en el catálogo de exposición de los *Tesoros del Museo Sumaya* [Madrid-Bilbao 2004] el mismo autor pusó en relación este lienzo con el n° 359, *Saint François en méditation*, de la misma Galería. Sin embargo, las medidas de este último, 116 x 97 cm, son notablemente mayores a las del *San Francisco* mejicano, lo que Navarrete explica si las medidas fueron tomadas con el marco. En cualquier caso como no hay ninguna descripción de los cuadros de la Galería Louis-Philippe desaparecidos, es imposible identificar con seguridad el *San Francisco en éxtasis* del Museo Sumaya con una u otra de las obras de la colección del rey francés.

Fig. 1: Seguidor de Zurbarán, *San Francisco en éxtasis.* Paradero desconocido.

En esta imagen se repite exactamente el modelo del famoso *San Francisco en éxtasis* de la National Gallery (cat. n° 183), pero no es una mera copia sino una réplica con numerosas diferencias. Éstas se notan principalmente en la figura del santo, de cuerpo entero en la versión londinense, aquí cortada de tres cuartos y en el fondo, neutro en la primera y aquí luminoso con un paisaje donde se ven diversas arquitecturas. El santo podría estar rezando en una celda abierta por una ventana a su izquierda. Otro foco de luz a su derecha ilumina los importantes parches claros del hábito remendado, parte de la calavera y de las manos cruzadas, así como la nariz, los pomúlos y levemente la boca del santo que aparecen en plena luz mientras los ojos se esconden en la penumbra de la capucha.

Como en el cuadro de Londres, la intensidad dramática de la expresión resulta sobrecogedora. Las calidades pictóricas se advierten en la textura de las telas y en las arquitecturas muy claras del fondo, similares a las del *San Artaldo* del museo de Cádiz. Dichas calidades "aunque muy altas no igualan a las del ejemplar londinense por algunos rasgos de dureza en las manos y la calavera" [Navarrete [1997] 1999] razón por la cual pensamos que el cuadro del Museo Sumaya es una réplica autógrafa con alguna participación del obrador.

Interesante también es la versión de un seguidor de Zurbarán que fue subastada en Londres el 17 de diciembre de 1999, lote n° 217 (fig. 1). Representa un *San Francisco en éxtasis*, copia del cuadro de Londres con un importante paisaje en el fondo. El grueso libro con su cubierta doblada apoyado sobre rocas en el primer plano parece copiado del *San Francisco* de Buenos Aires (cat. n° 56).

185. VISITA DE SANTA PAULA Y SANTA EUSTOQUIO A SAN JERÓNIMO

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 245,1 x 173,5 cm
Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection (Inv. 1952.5.88)

PROCEDENCIA: Sevilla, convento de religiosas jerónimas de Santa Paula (?); Sevilla, colección Frank Hall Standish; legado a Louis-Philippe en 1841; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1842-1848, n° 161; Londres, Christie's, venta Standish, 27 de mayo de 1853, n° 112; París, colección Alphonse Oudry; París, venta Drouot, 16-17 de abril de 1869, n° 157 (500 FF., no vendido); París, venta Drouot, 10 de abril de 1876, n° 60 (715 FF); París, Maximo Scioletti; Nueva York, Knoedler & Co y Pinakos, 1951; Nueva York, Foundation Samuel H. Kress, 1952; donado a la National Gallery de Washington en 1956.

Suponemos que este cuadro procede del convento de las monjas jerónimas de Santa Paula de Sevilla. Entre 1635 y 1642 según los documentos publicados por López Martínez, se encargaron retablos, esculturas y pinturas para este convento y su iglesia. En 1990 María Ángeles Toajas publicó el pago de unas pinturas que hizó Zurbarán en 1642 para el "altar de Nra Señora" de la iglesia de dicho convento [Toajas 1990, p. 10] y no es imposible, aunque no se ha encontrado documentación, que Zurbarán hiciera más pinturas para Santa Paula. La historia posterior del cuadro sólo es segura a partir de 1842 [véase Procedencia].

Fig.1: Herrera el Viejo, *La Visita de Santa Paula y Santa Eustoquio a San Jerónimo.* Sevilla, Monasterio de Santa Paula.

Por su relación con San Jerónimo, la historia de Santa Paula está bien documentada, si bien su iconografía no es muy corriente. Pertenecía a una de las primeras familias romanas. Nacida en 347, madre de cinco hijos, era una mujer culta y virtuosa que a la muerte de su marido, se retiró del mundo, y se convertió en el modelo de las viudas cristianas. En el año 382 acaeció la reunión con San Jerónimo quien había llegado a Roma y le inspiró el deseo invencible de seguir la vida monástica en Oriente. Con su tercera hija, Santa Eustoquio se instaló en Belén donde San Jerónimo había fijado su residencia y daba lecciones de la Sagrada Escritura a un grupo de mujeres patricias, entre las cuales Santa Paula ocupaba una posición de honor. Paula y su hija, Eustoquio, fueron estudiantes aposionadas y llegaron a dominar perfectamente el hebreo. En Belén, Santa Paula instauró la vida monástica femenina siguiendo los consejos de San Jerónimo, que constituyen aún la base de algunas de las reglas seguidas en Occidente. Como sabía griego y hebreo, y había sido iniciada en cuestiones exegéticas, pudo ayudar al santo doctor en su tarea escriturística. A su muerte en 404, su hija Eustoquio fue elegida superiora del monasterio que había fundado su piadosa madre en Belén. San Jerónimo dedicó a Santa Eustoquio el *Tratado de Virginidad,* su libro de *Cartas a Eustoquio* y el *Comentario sobre Ezéquiel* (véase cat. n° 164).

El tema del cuadro de Washington se refiere a una de las lecciones de San Jerónimo a las dos santas religiosas patricias. Santa Paula era muy venerada por las monjas jerónimas españolas que la consideraban como su fundadora, aunque en la realidad la orden como tal es posterior en varios siglos. No obstante es cierto que Santa Paula contribuyó a la organización primitiva del monacato femenino. Por esta razón se la representa aquí, como su hija y San Jerónimo aparece con el hábito blanco y el escapulario y la capa oscuros (negros o marrones) que llevaban los monjes de la Orden de San Jerónimo en la época de Zurbarán. El sabio doctor lleva la anacrónica muceta de cardenal (véase cat. 186). Este tema es poco corriente pero fue apreciado por las monjas de Santa Paula que se lo encargaron también a Francisco de Herrera el Viejo en torno a 1637 (fig. 1).

La composición, como siempre muy geométrica y formada por dos grandes triángulos, está curiosamente cortada en dos partes separadas por una rigurosa línea vertical. La figura del anciano San Jerónimo, muy bella, destaca sobre los tonos oscuros de la estancia donde tiene lugar la lección, mientras que las dos monjas, más impersonales, tienen como respaldo un fondo claro con un paisaje urbano, de líneas perfectamente trazadas. Dicho fondo es muy original en la obra de mano de Zurbarán, si bien se debe admitir cierta participación del taller en las figuras femeninas. Del cuadro se desprende una impresión apacible muy diferente de la vivacidad de las dos monjas pintadas casi en el mismo momento por Herrera el Viejo.

186. SAN JERÓNIMO

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 185,42 x 104,14 cm
San Diego, San Diego Museum of Art (Inv. 1929:45)

PROCEDENCIA: Comprado por lord Heytesbury, embajador de Inglaterra en España, 1823; Heytesbury (Wiltshire), siglo XIX; venta lady Heytesbury, 27 de abril-1 de mayo de 1926, n° 1357 (22 £); Munich-Lucerna, Galería Julius Böhler & Steinmeyer, 1928; Nueva York, Galería Kleinberger & Co en 1928; comprado por la Fine Arts Gallery de San Diego en 1929, n° 590.

Este espléndido *San Jerónimo* pertenece sin duda a una serie de *Santos Fundadores de Órdenes religiosas,* hoy dispersada, pintada por el propio Zurbarán y cabeza de serie dentro de la producción del obrador del maestro en Sevilla. Entre los años 1640-1650 en el taller de Zurbarán se pintaron diversas series de ángeles, de apóstoles, de vírgenes o de fundadores de ordenes, destinadas al mercado americano, así como otras series profanas como los Césares romanos o los Infantes de Lara. No se conserva ninguna serie completa pintada por el maestro, pero si algunos ejemplos aislados (cat. n° 280) como el que examinamos ahora.

La vida de San Jerónimo se conoce bien y su iconografía es muy variada. En las series de los *Santos Fundadores de Órdenes religiosas* suele aparecer con el hábito de los frailes jerónimos de la época, con el capelo y la muceta rojas cardinalicios. El hábito adoptado por la mayoria de las casas de la Orden de San Jerónimo en España estaba formado por una túnica blanca sujeta por una correa de cuero -probablemente recuerdo de la regla de San Agustín que seguían- y un escapulario con capucha unida a una esclavina corta. Según los monasterios, estas prendas eran de color negro o bien castaño como vemos en este cuadro. El doctor de la Iglesia aparece llevando los atributos de cardenal sobre su hábito de monje jerónimo pero en realidad nunca lo fue, por la simple razón que en su tiempo no existía dicho cargo en la Iglesia del siglo V. Fray José de Sigüenza, autor de la *Vida de San Gerónimo* publicada en 1595 en Madrid, justifica estas insignias de cardenal, seguido por el pintor Francisco Pacheco. Esta iconografía es también la que recomendaba el teórico del arte sagrado Molanus en el capítulo *De picturis Santi Hieronimi* [1570, Lib. III Cap. XLII]: "El hábito cardinalicio del beato Jerónimo debe significar que tuvo con el Papa Damaso el oficio que es que tienen actualmente Sus Eminencias los cardenales [...] El león significara que se había retirado en las amplias soledades de Siria durante cuatro años se sumió en la lectura de los libros divinos". Así, el muy culto exegeta de la Reforma católica, justifica los elementos legendarios por su carácter simbólico. Para justificar sus interpretaciones iconográficas, Pacheco utiliza a menudo los textos de Molanus y de Sigüenza y admite que se pinte a San Jerónimo con "una trompeta al oido, por la continua memoria de la muerte y juicio final y muchos libros" [ed. 1990, p. 691].

Fig. 1: *San Jerónimo*, óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm. Castellón de la Plana, Convento de las Reverendas Madres Capuchinas.

Fig. 2: *San Jerónimo,* óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm. Málaga, Museo Provincial de Bellas Artes.

Para pintar el león, Zurbarán utiliza el mismo grabado de Jacob de Gheyn que empleó para *Hércules luchando con el León de Nemea* (véase cat. n° 74). Arriba asoma ingenuamente una trompeta, y un gran libro abierto en sus manos recuerda sus lecturas así como la *Vulgata* que fue su traducción al latín de la Bibia. En el lienzo de San Diego destaca la habilidad de Zurbarán pintando figuras aisladas en un paisaje, de una calidad soberbia. El rostro del santo sigue las indicaciones de Pacheco: "Pintese con venerable barba blanca, color tostada, de sesenta y ocho años de edad" [*ibidem*, p. 694]. El rostro del anciano, pintado sin duda del natural, es espléndido, así como el dibujo de sus manos. Como siempre, las telas están representadas con un extraordinario verismo y los pliegues del hábito caen con mucha naturalidad.

Este lienzo autógrafo sirve para comprobar las desigualdades del obrador del maestro en relación con la producción destinada al mercado americano (figs. 1 y 2).

187. SAN JOSÉ CON EL NIÑO

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 236 x 169 cm
París, Iglesia Saint-Médard

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia San José de la Merced Descalza, altar mayor (?); Sevilla, Convento de la Trinidad (?); París, venta Aguado, 24 de marzo de 1843, n° 159 (150 FF); comprado por el párroco de la Iglesia Saint-Médard, París, 1888.

La devoción al Niño Jesús parece indisociable del culto a su padre adoptivo. Derivación de la Trinidad terrestre, el paseo del Niño Jesús donde se ve al Cristo niño dando la mano con confianza a un San José joven y hermoso, es una imagen típica del siglo de oro español y se emparenta con las representaciones del ángel guardián. Asociado a la Redención como esposo de María y protector de Jesús, San José se convirtió en uno de los santos preferidos de la Reforma Católica, sobre todo en España. La difusión a su culto en Andalucía fue favorecida por la publicación en Sevilla en 1535 de la *Subida al Monte Sión,*obra principal de Fray Bernardino Laredo, místico franciscano de gran renombre. Junto a este libro de meditaciones se editó siempre al tratadito *Josephina,* sobre las glorias y patrocinio de San José que tanto influyó a Santa Teresa. La personalidad del padre terrenal de Jesucristo se presentaba como encarnación del hombre perfecto que poseía las virtudes de la pobreza, castidad y obediencia y fascinó de inmediato a las órdenes religiosas, principalmente a los carmelitas descalzas [véase José Roda Peña, "A propósito de una escultura diesiochesta de San José", *Laboratorio de Arte,* 1993,V, pp. 369-378].

Fig. 1: Juan de Mesa, *San José con el Niño Jesús,* ca 1615. Fuentes de Andalucía (Sevilla), Iglesia de San José.

La vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José, publicado por el Maestro Valdivieso en Madrid en 1604, es un largo poema que gozó de un gran éxito en su época, dado que de él se conocen unas cuarenta ediciones en el siglo XVII, y participó en el culto y las representaciones del santo padre terrenal de Cristo.Valdivieso explica las relaciones del "glorioso Patriarca" con el divino hijo de María, "ya que bien le servía cuando era niño, le daba de beber y de comer, lo tomaba a menudo en sus brazos, condideraba siempre que la infinita majestad de Dios estaba escondida bajo esta humildad". Siendo "varón angélico", San José se presenta en el cuadro de *San José con el niño Jesús* de la Iglesia de Saint-Médard de París como el protector del pequeño Salvador y recibe como recompensa el favor de darle la mano.

Durante el siglo XVI surgieron las primeras representaciones aisladas de San José con el Niño Jesús. El Santo Patriarca debía representarse joven como la describían entonces los teóricos, exegetas o místicos de la época. "Cuando se casó con la Virgen era *vir,* es decir un hombre robusto y competente, ni demasiado joven, ni demasiado viejo, entre dos, como era necesario que lo fuera" [Ribadeneira ed. 1983, III, p. 306]. El curioso parecido de San José con los Cristos adultos pintados por Zurbarán se explica por las descripciones del Padre Gracián que escribe que el " Glorioso Patriarca" era "hermoso de rostro", era el "hombre más semejante a Christo...en rostro, habla, complexión" [Gerónimo Gracián, o.c., *Josephina...* ed. Buselas, 1609, fols 12, 128].

El San José con el Niño Jesús, llamado en Francia, *San José paseando con el Niño Jesús,* fue la gran aportación zurbaranesca de la importante exposición parisina de 1963, *Trésors de la peinture espagnole.* El descubrimiento por Pierre Rosenberg de este gran lienzo descrito detalladamente en el catálogo de la colección Aguado, en una iglesia de París donde permaneció ignorado durante un siglo. Tampoco llamó la atención la hipótesis de Jeannine Baticle que fuera este cuadro de Saint Médard y no el *San José coronado por Cristo,* hoy en el museo de Sevilla, el que ocuparía el centro del retablo principal de la Merced Descalza de esta cuidad. Opinión que la famosa especialista francesa repitió en el católogo de la exposición *Zurbarán* de 1987-1988. Falta fuente documental para poder asegurarlo, y sera más prudente asumir que desconocemos la procedencia de este gran lienzo de San José, evidentemente concebido para formar parte del centro de un retablo.

El cuadro de *San José con el Niño Jesús* de la iglesia parisina se ve cubierto de una capa de suciedad y de barniz que afecta la lectura de su estilo y de su fecha probable. En su condición actual de conservación es indudable que no tiene la misma seducción de otras obras de Zurbarán, sin embargo la calidad de la pintura no desmerece en absoluto del estilo de plano madurez del pintor hacia 1640-1645, fecha que podría retrocederse si la pintura fuera restaurada. Como siempre, el maestro muestra su predilección por un esquema de composición sencillo y geométrico y pudo encontrar un modelo iconográfico en la magnífica escultura del mismo tema de Juan de Mesa, *San José con el Niño Jesús,* ca 1615, (fig. 1) que se conserva en la Iglesia de San José en Fuentes de Andalucía (Sevilla). El canon de ambos figuras, su actitud y hasta el manto recogido de San José son muy similares. El grandioso paisaje frondoso, escenario de este encantador diálogo del Niño con su padre terrenal, refuerza la expresividad de las figuras.

188. IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

ca 1644-1645
Óleo sobre lienzo, 290 x 180 cm
Zafra, Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado a Madrid en el I.C.C.R. (1965-1966)

PROCEDENCIA: Zafra (Badajoz), Colegiata de Nuestra Señora de la Candelaria (hoy iglesia parroquial), retablo de Nuestra Señora de los Remedios, 2º cuerpo, centro.

En 1644 el síndico de la villa de Zafra, don Alonso de Salas Parra, fundó en la Colegiata de la Candelaria de su cuidad (hoy iglesia parroquial) una capilla para su enterramiento y el de su esposa. Al fin de ornamentarla hizo construir un retablo, dedicado a Nuestra Señora de los Remedios cuyas pinturas fueron encargadas a Zurbarán y a su obrador. El retrato del donante (cat. n° 189) es de la propia mano del maestro, así como el panel central que representa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso.* Es el lienzo de más tamaño e interés del conjunto. El tema fue tratado por Zurbarán, probablemente más tarde, para el coro alto del Monasterio de Guadalupe (cat. n° 262). Para el estudio de la temática del lienzo remitimos a la ficha de dicho cuadro.

La composición de esta pintura del retablo de Zafra es muy sencilla; se organiza sobre un marcado ritmo diagonal, lo que facilita la lectura de la escena, puesto que este lienzo está colgado muy alto. Muy interesante es la figura de María que anticipa ya, en 1644, las *Virgenes con el Niño* del periodo madrileño (1658-1662). Es una Virgen de aspecto juvenil, llena de gracia y encanto, que sostiene con ambos brazos abiertos la casulla que va a colocar en los hombros del santo arrodillado mirándola en éxtasis con admiración y gratitud. En esta época concreta podemos ver como la paleta de Zurbarán se aclara. María viste traje rojo y manto azul y aparece sobre la consabida peana de nubes de la que asoman cuatro cabecitas de angelotes. Detrás de San Ildefonso dos exquisitas figuras de ángeles mancebos contemplan la escena en actitud de profundo recogimiento que contrasta con el ángel niño que revoltea en el ángulo derecho superior. En el suelo, delante del santo arrodillado, un libro cerrado representa sin duda el tratado *De Illibata Virginitatae Sanctæ Mariæ* escrito por San Ildefonso para defender con pasión la virginidad perpétua de María.

189. ALONSO DE SALAS PARRA

1644-1645
Óleo sobre lienzo, 53 x 75,5 cm
Zafra, Colegiata Santa María
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-1966

PROCEDENCIA: Zafra (Badajoz), Colegiata de Nuestra Señora de la Candelaria (hoy iglesia parroquial), retablo de Nuestra Señora de los Remedios, banco, lado izquierdo.

En el lado de la Epístola de la iglesia (ex-colegiata) de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra (Badajoz), el acomodado mercader don Alonso de Salas Parra y su esposa doña Jerónima de Aguilar fundaron su capilla funeraria y costearon el retablo de Nuesta Señora de los Remedios en el año de 1644. Una lápida en la parte inferior del retablo, sirve de testimonio de esta fundación. Una decena de lienzos se reparten entre los dos cuerpos principales y el remate central del retablo, hallándose en el banco los retratos de los donantes. La paternidad zurbaranezca de estos cuadros fué reconocida por Angulo y dada a conocer por Caturla en 1948. Para la realización de las pinturas del retablo zafrense, Zurbarán contó con la ayuda de auxiliares de su obrador, siendo de su propia mano este *Retrato de Alonso de Salas Parra* así como el lienzo principal (cat. n°188). El retrato de su esposa, doña Jerónima de Aguilar Guevarra, fue realizado por un artista mediocre, sin duda local. Posiblemente se encontraba ya pintado en actitud orante y se aprovechó para el lado derecho del banco del retablo.

Alonso de Salas Parra era procurador y síndico perpetuo de la villa de Zafra. Falleció en dicha ciudad en el año de 1656 y fue enterrado bajo la tarima del altar de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. La capilla ostenta su blasón, león de gules sobre oro, cinco lises sobre gules y un castillo de argento. El donante aparece como un caballero de la época, posando con seriedad para la posteridad. Está representado en actitud austera y devota, con las manos juntas y el porte erguido. La forma apaisada del lienzo de fondo oscuro acentúa la severidad del retratado. El hombre, muy digno, viste de negro, con pequeña golilla blanca almidonada, perfilada de claro y cambrai de finas jaretas en las bocamangas. Lleva el pelo negro natural y liso, cortado a la altura del hombro y el bigote, igualmente negro, enhiesto y engomado. La severidad de su compostura se halla acentuada por la iluminación violenta de su rostro. Sus manos, de un excelente dibujo, se aparentan a las del donante anónimo del *Cristo crucificado* del Prado, fechado en 1640 (cat. n° 155).

190. CASA DE NAZARET

ca 1644-1645
Óleo sobre lienzo, 165 x 218 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art (Inv. n° 60.117)

PROCEDENCIA: Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815 (?); Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira (?); París, venta Walterstorff, 26-27 de marzo de 1821, n° 65 (?); París, François Heim; comprado por el Museo de Cleveland en 1960.

El Evangelio deja apenas entrever a Jesús Niño desde su regreso de Egipto a una edad indeterminada (Mt 2,19-21) y el episodio de Jesús en el Templo de Jerusalén en medio de los doctores, a la edad de doce años (Lc 2, 41-50). Los místicos y los contemplativos de todos los tiempos no podían contentarse con las escasas narraciones del Evangelio. Desde los primeros siglos, varios textos intentaron llenar esta laguna evangélica. La piedad popular, ávida de imágenes, fue la primera y sin duda la más poderosa inspiradora del arte. El pueblo deseaba saber más detalles. Los artistas utilizaron los *Evangelios apócrifos de la Infancia*, redactados en los primeros siglos, la *Leyenda aurea* de Iacobo de Vorágine (siglo XII), Las *Meditaciones sobre la vida de Christo* del PseudoBuenaventura (finales del siglo XIII) y también la *Vita Christi* de Ludolfo Cartujo, que contenían relatos detallados ideales para alimentar la imaginación de los pintores. La escena pintada por Zurbarán no tiene precedente iconográfico y es, sin lugar a dudas, fruto de la imaginación de algún místico contemporáneo, con la aprobación de las autoridades religiosas. Sabemos que el concilio de Trento, verdadero código de disciplina eclesiástica, insistía en la necesidad de someter a los obispos cualquier innovación en materia de arte religioso. Posteriormente, la Iglesia tuvo que mostrarse tolerante con estas piadosas leyendas siempre y cuando tuviesen fundamento y que no degenerasen en ridiculeces [Rodríguez de Ceballos 1989, p. 101].

En este contexto se dieron en España numerosas imágenes de devoción popular al Niño Jesús. Desde finales del siglo XVI y más intensamente en el siglo XVII, se veneraban tallas o pinturas del Niño Jesús. Santo Tomás de Aquino escribía ya que "en el momento de su concepción, el primer pensamiento de Cristo fue para su cruz". De esta opinión se hicieron eco muchos predicadores de los siglos XVI y XVII, especialmente el dominico Fray Luis de Granada. La meditación de la Pasión a través de los sufrimientos del Niño Jesús, se convirtió entonces en devoción popular porque Cristo "no quiso esperar a ser mayor para padecer, sino que empezó desde su natividad" como escribía el eminente jesuita sevillano Francisco Arias [Arias 1599, p. 77].

La devoción a la Sagrada Familia, Trinidad en la tierra y fuente de riqueza espiritual, fue alimentada por los artistas postridentinos, que crearon nuevos episodios de emotiva belleza. En sus pinturas podemos admirar al Niño Jesús en Nazaret en todas sus escenas familiares. "Jesús iba creciendo en sabiduría, en estatura y en aprecio ante Dios y ante los hombres" (Lc 2, 50). Las representaciones del perfecto hogar cristiano, con discretas alusiones a la Pasión tuvieron entonces mucho éxito. La predicación postridentina: amaestar el entendimiento, mover la voluntad y refrescar la memoria de las cosas divinas. Zurbarán aparece como un predicador, la escena en la casa de Nazaret no relata un hecho histórico aunque se despliegue un gran realismo, su cometido es mover a la devoción.

Los exégetas del siglo XVII deseaban sobretodo poner en relieve la relación de María con los sufrimientos de su divino Hijo. Zurbarán imaginó una composición muy lograda de la cual se conocen varias réplicas, copias o derivaciones. *El Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas*, también llamado *La casa de Nazaret* del museo de Cleveland, representa el niño Jesús casi adolescente, trenzando una corona de espinas con la que se hiere. La Virgen interrumpe su bordado ante este presagio y una lágrima resbala por su rostro. Sobre la mesa y en el suelo varios objetos refuerzan el simbolismo de esta obra maestra de la pintura devota, formando una naturaleza muerta como siempre muy lograda.

Las dos palomas a los pies de la Virgen recuerdan la presentación de Jesús en el templo. Ofrecieron también en sacrificio, como dice la ley del Señor, "un par de tórtolas o dos pichones" (Lc 2, 24), dicho sacrificio era un preludio a la Pasión de Jesús. Aluden así mismo a la profecía del anciano Simeón sobre la participación de María a los sufrimientos de su Hijo: "y a ti misma una espada te atravesará el corazón"

(Lc 2, 35). Fray Luis de Granada pone en boca de la Virgen las siguientes palabras en su libro *Oración y Meditación*: "Vos sabéis que desde el día en que aquel Santo Simeón me anunció este martirio echó acíbar en todos mis placeres y desde entonces traigo este día atravesado en mi corazón". [véase Sánchez Mesa Martín [1990] 1991, pp.167-168]. En sus comentarios del Evangelio, Alonso de Villegas, precisa que el piadoso Simeón prefiere morir antes de ver al niño con "las muñecas atravesadas con clavos y la cabeza agujereada con espinas" [Villegas 1593, f° 24].

La Virgen melancólica de Zurbarán que "guardaba todos estos recuerdos en su corazón" (Lc 2, 51), está meditando el martirio de su Hijo prefigurado por esta pequeña herida. El Niño, bañado por un haz luminoso, aparece como la "luz para iluminar las naciones", anunciada por el propio Simeón (Lc 2,32). Para algún comitente culto, el pintor realiza esta escena naturalista simple e íntima que podía inspirar fuertes emociones piadosas en el espectador. Su lienzo es casí un emblema, en el sentido que se le daba en los siglos XVI y XVII: para desengañar y para enseñar verdades de la fe. Cada objeto, pintado con esmero y delicadeza, tiene un significado simbólico que los contemporáneos entendían perfectamente. Las frutas aluden a la redención, las azucenas y el recipiente de agua clara a la pureza inmaculada de María, la rosa al amor y también al rosario y el libro y la labor de costura al trabajo.

El modelado de los rostros aparece perfectamente conseguido, así como la sabia distribución de la luz que permite acentuar los relieves, sin someterse al rotundo claroscuro de las obras juveniles. La penumbra misteriosa acentúa el profundo silencio que parece aislar las dos figuras ensimismadas. Este lienzo alcanza un altísimo nivel tanto técnico como espiritual que pensamos fechar en la década de los 1640. Esta obra es la más bella de las numerosas versiones conocidas [véase Coe-Wixom 1982, pp. 515-517]. El estilo tan personal de Zurbarán se iguala aquí a los más grandes pintores del siglo XVII.

En la testamentaria de D. Pablo Recio y Tello establecida el 28 de febrero de 1815, aparece con el número 221, una "Virgen a la costura (...) original de Zurbarán, y de su buen tiempo" de un tamaño casí idéntico al cuadro de Cleveland, y cuya descripción detallada corresponde también a dicho lienzo. El heredero de esta colección fue el marqués de Astorga, conde de Altamira [Archivo del Palacio Real, leg. FVII Cª 222/2]; el n° 65 de la venta en París (26-27 de marzo de 1821) del conde de Walterstorff, embajador de Dinamarka, describe un lienzo sin título que podría ser la misma pintura. Reaparece en la Galeria parisina de François Heim donde lo adquirió en 1960 el Cleveland Museum of Art.

191. CASA DE NAZARET

ca 1644-1645
Óleo sobre lienzo, 151,2 x 204,8 cm
Madrid, Fondo Cultural Villar Mir
Restaurado en Londres por RMS Shepherd Associates en 2008-2009

PROCEDENCIA: Sevilla, Galeria de D. José Larrazabal, 1844 (?); Nueva York, colección George A. Hearn; Nueva York, American Art Association, venta Hearn, 25 de febrero-1 de marzo de 1918, n° 352; Boston, colección Arthur Wellington, sus herederos; depositado en la Addison Gallery de Andover, 1967-1973; depositado en el Museum of Fine Art de Boston, 1973-1988; depositado en el Fogg Art Museum de Cambridge, enero de 1991-enero de 1992; EEUU, colección privada; Londres, venta Christie's, 29 de mayo de 1992 (no vendido); depositado en New Haven, Yale Gallery of Art, 1998-2006; Nueva York, venta Sotheby's, 20 de enero de 2007, n° 57 (3.512.000 $); Madrid, Fondo Cultural Villar Mir.

Este cuadro representa el precioso tema del Niño Dios, ya mayorcito, sentado al lado de María que se ha detenido melancólica, mientras bordaba. Jesús se ha pinchado un dedo mientras iba trenzando una guirnalda de zarza, evidente referencia a su futura Pasión. Existen por lo menos doce copias o réplicas de esta *Casa de Nazaret* [en 1982 Coe-Wixom hizo una completa relación de las otras versiones de esta tema, desiguales de calidad, que tuvo un éxito tan considerable, existentes en España, Nueva York, Buenos Aires, México y Puebla] aunque sólo se consideraba la versión del museo de Cleveland (cat. n° 190) como original hasta la exposición internacional de Nueva York, París y Madrid en 1987-1988, donde figuró el magnífico cuadro que ahora examinamos.

Comparando el ejemplar de Cleveland con esta *Casa de Nazaret*, de formato algo más pequeño, se pueden observar varias diferencias. En el lienzo de Cleveland la túnica del niño Jesús es de un color azul un poco grisacéo mientras que en este es de un simbólico tono malva, color litúrgico de la penitencia. A sus pies en el suelo el búcaro de dos lóbulos tiene una forma muy distinta. También hay variantes en el plegado.

Hemos dicho que este lienzo apareció en Estados Unidos a principios del siglo XX. Se ignora como pudo llegar allí. Amador de los Ríos vió en casa del vice-cónsul del rey Louis-Philippe en Sevilla, José Larrazabal, un cuadro de Zurbarán cuya descripción podría referirse al lienzo de la colección de George Hearn. Nos parece muy interesante este texto revelador de la impresión que producía el tema a mediados del siglo XIX: [una *Virgen cosiendo*] en donde, a la izquierda del espectador, se contempla el niño Dios que jugando con una corona de espinas se ha clavado una en su tierna mano, debe a nuestro entender llamar detenidamente la atencion de los aficionados. El pensamiento, que le ha dado vida, es un extremo sencillo e ingenioso, pareciendo vaticinar al Dios-hombre, desde los primeros juegos de su infancia los padecimientos, que le esperan antes de consumar la sublime obra para que ha venido al mundo. Así es que al experimentar el niño el agudo dolor que le causan las espinas, vela su rostro de una melancólica tinta, en que al *dolor de la carne* se mezcla el *sufrimiento del espíritu.* Pero el Dios que había tomado nuestra frágil materia, no podía menos de experimentar nuestros sufrimientos con la misma amargura que nosotros, y al ver el Niño, derramada su sangre, no debía reprimir, el llanto que brotaba en sus ojos. Este es el pensamiento filosófico que encierra el lienzo de que hablamos. La escena que representa es doméstica, pero sembrada de poesia. Todo él se ve pintado con aquella firmeza, que distingue las creaciones de Zurbarán: el ropaje de la Virgen es rico y bello, como el de todas sus obras: el dibujo correcto y gracioso. [Amador 1844, p. 493].

192. CASA DE NAZARET

1644
Óleo sobre lienzo, 200 x 208 cm
Trazas de firma y de fecha: *f d..ur baran fecit/1644*
Madrid, colección Colomer
Restaurado hacia 1970
Restaurado en 1997 por Norberto Rodero Ramírez

PROCEDENCIA: Madrid, Real Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), regalado por la reina Doña Bárbara de Braganza a mediados del siglo XVIII; vendido después de 1936 en Córdoba; Madrid, colección Manuel Ordaz; Madrid, Concha Barrios, 1982-1993; EEUU, colección privada; Madrid, venta Sala Retiro, diciembre de 1995, n° 14 (50.000.000 pesetas); Madrid, colección Colomer.

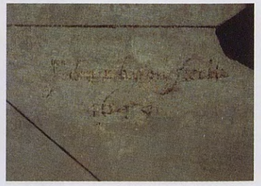
El cuadro que estudiamos aquí ha sufrido cuantiosas agresiones de cuchilladas y agujeros de balas (figs.1 y 2) durante la Guerra Civil mientras estuvo en el Convento de las Salesas Reales de Madrid. Esta casa de Nazaret, no obstante su estado de conservación deplorable, presenta mucho interés, no sólo por su envidiable procedencia, sino que además la última restauración ha permitido el feliz hallazgo de la firma y de la fecha: 1644 (figs. 3 y 4), particularmente importante por ser la única de la decada 1640-1650 [salvo el *Crucificado con donante* del Prado que lleva la fecha de 1640]. Al estudiar la soberbia versión del museo de Cleveland, cuando fue mostrada en Nueva York y París en la exposición *Zurbarán* de 1987-1988, Jeannine Baticle intuyó que el cuadro podría fecharse hacia 1640 y no en la década anterior como se pensaba entonces (Baticle 1988, p. 288). La fecha aparecida diez años más tarde vino a confirmar esta sagaz suposición de la erudita investigadora francesa.

En la primera restauración que se hizo del cuadro de las Salesas Reales hacia 1970, al levantar el reentelado antiguo, apareció en el reverso del lienzo original la siguiente inscripción: "Primer Monasterio de la Visitación. Madrid [Gudiol 1983]. En la "Iglesia y Convento de la Visitación de religiosas de S. Francisco de Sales", Ponz describe: "Últimamente, en una sacristía interior se halla de Zurbarán un Niño, que llaman de la *Espina*" [Ponz 1776, V, p. 258]. Se trata de este mismo cuadro como lo confirma un documento conservado en el Archivo de Simancas. En el inventario de obras de arte donadas por la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI y fundadora del Monasterio de la Visitación, aparece la siguiente mención: "De Zurbarán, el Niño de la Espina, de siete pies y medio de alto por la misma de ancho" [cat. venta Madrid 1995, n° 14]. Es decir más o menos dos metros de alto por dos de ancho, dimensiones que corresponden a las del lienzo que estamos considerando, el único casi cuadrado conocido de este maravilloso tema.

La *Casa de Nazaret* que estuvo en las Salesas Reales se parece más a la versión anterior (cat. n° 191) que a la del Cleveland Museum of Art (cat. n° 190), en los detalles de la composición y el color del traje del Niño Dios. El estado actual de la pintura, aunque deficiente por haber sido tan maltratado por la soldadesca, ha recuperado mucho con la última restauración de 1997. Se levantaron los repintes exagerados de la primera intervención. Las caras, desgraciadamente muy destrozadas, han sido reintegradas con mucho cuidado y el colorido ha recuperado parte de sus calidades originales. Llama la atención la composición muy equilibrada, basada en un juego de diagonales y triángulos. La figura melancólica de la Virgen forma, con la cesta de labor y las palomas del primer plano, una perfecta pirámide. En su estado primitivo, el cuadro debía ser una obra maestra, única versión firmada y fechada, pura y gratísima invención del maestro Zurbarán.

En este caso, aunque seguramente inspirado por un culto comitente, el artista logra expresar con gran perfección, en una imagen anecdótica pero muy significativa, un propósito teológico, es decir, el conocimiento anticipado de María de los futuros dolores de su divino Hijo y su participación en dichos padecimientos.

Figs. 1 y 2: Estado del lienzo después de la Guerra Civil.



Figs. 3 y 4: Firma y fecha de 1644.

193. BODEGÓN CON CACHARROS, FRUTA, PEPINILLO Y PIMIENTOS

ca 1644-1645
Óleo sobre lienzo, 47 x 74,5 cm
Colección privada
Restaurado en Londres por David Chesterman en los años 1990

PROCEDENCIA: Londres, Trafalgar Galleries, 1976; Vaduz (Liechenstein), Kresidin Foundation; Londres, Nueva York, mercado del arte 2002-2007; colección privada.

En el siglo XVII la pintura de bodegones sin figuras se consideraba inferior a la pintura de historia, a la de retratos e, incluso, a la de paisajes puros. Palomino habla de "pintura inanimada", género en el cual Zurbarán alcanza grados de altura eminente. Aunque en su pintura abunden representaciones de platos de metal con fruta, o vasijas de barro, muy escasas son las naturalezas muertas aisladas que se le atribuyen con certidumbre. La única absolutamente segura de su mano es el excepcional *Bodegón con cidras, naranjas y rosa* (cat n° 57) -considerado como una obra maestra de la naturaleza muerta de todos los tiempos- firmado y fechado en 1633. Los demás se presentan siempre de una manera muy sencilla: uno, o pocos objetos, puestos con austeridad, simétricamente, encima de una tabla. Sobre un fondo oscuro, cae una luz violenta que define los contornos de cada objeto pintado por si solo. Zurbarán analiza lo que tiene delante, su forma, su valor plástico así como su materia, iluminados por el contraste de la luz con la penumbra del estudio. El arte de Zurbarán produce un efecto de silencio que corresponde perfectamente al término holandés *stilleven,* vida silenciosa, más oportuno para él que "bodegón" o "naturaleza".

Fig. 1: Búcaro de barro cocido, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Capilla del Rosario

Fig. 2: Mosaico romano conservada en Túnez.

El bellísimo lienzo que examinamos ahora apareció en el mercado de arte londinense en 1976 con la atribución a Francisco de Zurbarán; dicha atribución ha sido cuestionada pero en la actualidad, la mayoria de los especialisatas admiten la paternidad del lienzo a Francisco de Zurbarán. Esta obra no aparece tan simétrica como las demás que se le atribuyen. En su parte izquierda se presenta sobre una salva encañonada de plata sobredorada, un "vaso imperial" del mismo metal con botones esmaltados. Este lujoso vaso, o bernegal, encuentra su paralelo, casi idéntico, conservado en el pequeño museo del Monasterio de la Concepción de Agreda. Dicho bernegal fue un regalo de Felipe IV a Sor María de Agreda. Se trata igualmente de una copa de beber de tipo ovalado con ocho bocados y una bandeja redonda encañonada. Sabemos que el monarca pasó por el convento de la monja mística en junio de 1643 y que ambos mantuvieron una abundante correspondencia durante unos veinte años. Este tipo de piezas de orfebrería podrían ser de origen americano [véase Esteras [1998] 1999]. Al otro extremo del cuadro se ve a la derecha, una cantarilla de barro rojo, o búcaro (fig.1), como vemos en otros bodegones del pintor (véase cat. n°s 215-216).

Entre los dos cacharros, uno lujoso y otro de uso cotidiano, aparece una espléndida canasta de mimbre sin asas, pintada con mucha precisión, rebosando de frutas: tres manzanas amarillas con sus hojas marchitas y varios racimos de uvas. Scheffler ha indicado el curioso parecido de esta cesto con un mosaico romano conservada en Túnez (fig. 2). Aunque de forma muy diferente ese maravillo cesto de mimbre entretejido se aparenta al de *Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosna* de la sacristía de Guadalupe (cat. n° 143) o al del *Bodegón* de Pasadena (cat. n° 57). Más curiosos en la austera pintura del extremeño son el pimiento y los pepinos, de una textura casi palpable, esparcidos en el primer plano.

Llama la atención el ritmo ternario de la composición -tres objetos, tres manzanas, tres clases de uvas, tres legumbres- lo que incitó a pensar que se podía tratar de alusiones a la Trinidad [R. Cohen, carta del 13 de octubre de 2004]. La escasez de bodegones españoles en oposición a la abundancia en las naturalezas muertas de Flandes suscitó la idea de que los objetos estaban pintados no para recrear la vista sino para recordar al espectador el concepto cristiano de la *vanitas.* Zurbarán ayunta el misterio

y lo cotidiano, y por esta razón se ha intentado dar unas significaciones religiosas a sus bodegones que quizás no existen.

El significado de las manzanas -fruta del pecado original- o de las uvas -alusión a la Eucaristía- podría completarse con la idea de pureza por el agua clara de los dos recipientes. Scheffler ha encontrado en varios archivos parroquiales diferentes referencias a frutas ofrecidas para adornar imagenes santas en los templos ["De dos racimos de uvas que dos devotos le pusieron a Nuestra Señora", Scheffler 2000, p. 338, nota 1050]. Al contrario el pepino adquiere un significado negativo, simbolizando la perdición humana y el pecado.

Tenga o no una lectura simbólica, este cuadro despierta admiración y emoción. Los objetos están individualizados con fuerza y carácter. Zurbarán, mediante agudeza de observación y maestría técnica, logra aquí una obra excepcional.

194. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1645
Óleo sobre lienzo, 201 x 145 cm
Sello del marqués de Salamanca sobre el lienzo
Madrid, Museo Cerralbo

PROCEDENCIA: Madrid, siglo XVII, colección marqués de Leganés (?); París, venta marqués de Salamanca, 3-6 de junio de 1867, n° 49 (635 FF, no vendido); París, venta marqués de Salamanca, 25-26 de enero de 1875, n° 43 (1.010 FF); comprado en 1884 con más obras del palacio de Vista Alegre, residencia del marqués de Salamanca; colección marqués de Cerralbo; legado al estado en 1922.

Fig. 1: Hieronymus Wierix, *Inmaculada Concepción*, composición de Martín de Vos.

Fig. 2: *Inmaculada Concepción*, taller de Zurbarán. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Suzanne Stratton, en su tesis sobre la Inmaculada en la pintura española, apunta con mucho acierto: "A Zurbarán, cuya obra habitualmente se considera conservadora desde los puntos de vista iconográfico y compositivo, se deben, de hecho, las variaciones más audaces sobre el tema durante este periodo" [el reinado de Felipe IV, Stratton 1988, pp. 76-77] y, efectivamente presenta esta otra Inmaculada unas características tipológicas muy peculiares.

La enorme publicidad de las decisiones papales -tanto a favor como en contra de la doctrina de la "Limpia Concepción" de la Virgen- incrementó el fervor de los partidarios de la Purísima y acrecentó la demanda de sus representaciones artísticas [Stratton, *op. cit.*, p. 84]. Varias de las Inmaculadas Concepciones que pintó Zurbarán y su obrador en la década de los 40 presentan un estilo y composiciones muy similares. En estos lienzos, la figura de la Virgen parece flotar en un cielo dorado con blandas nubes más claras, donde se pueden ver incorpóreas cabecitas de angelotes pero ya no los símbolos marianos celestes, indispensables en la década anterior para que el pueblo entendiera bien la imagen. Sin embargo permanecen entre brumas en un bello paisaje, los atributos de la tierra. La postura de María, vestida de rosa, ondula levemente y su canon aparece mucho más alargado que en las Inmaculadas juveniles. Su manto de un azul profundo, también ondulante y lleno de gracia, se repite fielmente en numerosas versiones.

A los pies de María llama la atención la presencia de una serpiente que mordiendo la manzana símbolica, se retuerce de una forma sinuosa, poco frecuente en la pintura del extremeño. Tampoco son corrientes los picos de la luna alzados hacia arriba, quizás para no confundirse con el cuerpo de la serpiente o por ser un añadido posterior porque lo más extraño es que, debajo de la peana formada de rostros de querubines, se ve un globo blanco perfectamente redondo que también podría ser la luna como en la versión muy similar a ésta conservada en el Ayuntamiento de Sevilla. Encima de la Virgen tampoco es corriente la presencia del Espirítu Santo. Estas particularidades que se veían en algunos grabados y pinturas de finales del siglo XVI (fig. 1) podrían ser el resultado de un encargo especial.

El origen de la colección Leganés está indicada en los catálogos de las ventas del marqués de Salamanca de 1867 y 1875. En dichos catálogos se intituló la pintura "L'Assomption", pero la descripción y las dimensiones coinciden con el cuadro que estudiamos. Se indica también que el lienzo estaba firmado, por lo que Soria señala que su parte inferior fue cortada, perdiéndose este importante detalle y parte del paisaje. Se ha puesto en duda el origen de la pintura pero sabemos ahora que en su bastidor se encuentra el sello de su antiguo proprietario, el marqués de Salamanca [Navascués/Conde 1998, p. 329]. Si la procedencia del cuadro es de la famosa colección del marqués de Leganés, recordemos que éste poseía la muy admirada Inmaculada encargada a Rubens, actualmente conservada en el Prado, donde también se ve a la Virgen pisando una serpiente con una manzana en la boca.

La versión del Ayuntamiento (cat. n° 195) es muy similar, pero no presenta estas curiosas particularidades iconográficas Una bonita réplica de taller, más pequeña (132 x 79 cm), también con diferencias, sobre todo en el manto, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (fig. 2). Pérez Sánchez reconoce que: "efectivamente la calidad de la Inmaculada Lázaro no es muy alta" pero supone que "pueda ser anterior a la del Cerralbo, por su silueta mucho más cerrada sobre sí misma" [Pérez Sánchez 2005, p. 118].

195. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1645
Óleo sobre lienzo, 198 x 120 cm.
Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez (depósito del Ayuntamiento)

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de Nuestra Señora del Pópulo; Sevilla, Ayuntamiento, 1868; depositado en el Centro Velázquez de la Fundación Focus Abengoa desde octubre de 2008.

Fig. 1: Obrador de Zurbarán (¿Bernabé de Ayala?), *Inmaculada Concepción*. El Paso (Tex.), Museum of Art, Samuel H. Kress Fundation.

Gran parte de los fondos artísticos del Ayuntamiento de Sevilla procede de conventos e iglesias, así como de hospitales y otras instituciones desaparecidos de la ciudad hispalense. El convento sevillano de los Agustinos Descalzos de Nuestra Señora del Pópulo se transformó en carcel en 1836. Pocos años después, en 1843 [González de León 1844, III, p. 327], se derribó la iglesia y el resto del convento en 1868. Las obras de arte que allí se conservaban pasaron a ser propiedad del Ayuntamiento. Entre ellas, la Inmaculada Concepción -actualmente depositada en el Centro Velázquez de la Fundación Focus Abengoa- que vino a sustituir a la que en 1630 el Cabildo de Sevilla había encargado a Zurbarán, muy probablemente la que se conserva hoy en el Museo Diocesano de Sigüenza (véase cat. n° 87).

Pintada en un momento posterior, hacia 1645, esta Purísima presenta una tipología muy similar a la del museo Cerralbo de Madrid, sin las particularidades iconográficas estudiadas anteriormente (véase cat. n° 194). Sigue exactemente el mismo modelo en postura y ropajes con un canon quizás algo más alargado. El rostro difiere no sólo por su posición -la Virgen dirige aquí su mirada extática hacia el cielo- sino también por los rasgos que lo definen recordándo el de algunas santas más convencionales pintadas en el obrador de Zurbarán. Precisamente Serrera apuntó este parecido "evidenciando intervención de taller" [Serrera 1988, p. 350 y 1992, p. 186]. Aunque esta Imaculada tan parecida a la del Museo Cerralbo nos parezca efectivamente de calidad ligeramente inferior, creemos que se trata de una obra autógrafa por presentar algunos hallazgos pictóricos muy zurbaranescos: por ejemplo el movimiento de las nubes doradas con cabecitas más oscuras de angelitos que ondula a la derecha siguiendo el movimiento incurvado del manto azul grisáceo. En la parte inferior se desarolla un paisaje someramente descrito con algunos de los símbolos terrenales de las Letanías Lauretanas envueltos en una luz dorada que los diluye en el fondo, tipíco de la década de los cuarenta. El éxito de la composición se puede comprobar en la pequeña copia de taller (128 x 98 cm) de la colección americana Samuel H. Kress (fig. 1) que podría ser de la mano de Bernabé de Ayala.

196. CANÓNIGO RODRIGO DE SANTAELLA

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 208 x 158 cm
Sevilla, Palacio Arzobispal
Restaurado en 1967-1968 en el ICR de Madrid
Restaurado en Sevilla ca 1990

PROCEDENCIA: Sevilla, Colegio de Maese Rodrigo o de Santa María de Jesús, sala doctoral, hasta 1836; Sevilla, seminario de San Telmo, ca 1900-1990; Sevilla, Palacio Arzobispal, desde 1990.

Fig. 1: Alejo Fernández, detalle del *Retrato de Maese Rodrigo*, ca. 1520. Sevilla, Retablo de la capilla de Santa María de Jesús.

Fig. 2: Constituciones del Colegio de Santa María de Jesús, portada, Sevilla, 1636.

Don Rodrigo Fernández de Santaella (1444-1509), popularmente conocido como Maese Rodrigo, canónigo de la catedral de Sevilla y más tarde acerdiano de Reina, fundó el Colegio de Santa María de Jesús, germen de la Universidad Hispalense. Carmonense de modesta origen, fue un gran erúdito y una personalidad de gran relieve en la capital andaluza. Estudió como becario en el Colegio de San Clemente de los Españoles de la ciudad italiana de Bolonia entre 1467 y 1475, donde adquirió una notable formación jurídica y como perfecto humanista aprendió el griego, el latín y el hebreo. Maese Rodrigo, elegante escritor, es uno de los mejores representantes de la oratoria sagrada del Renacimiento español. Hacia 1482 obtuvo la canongía magistral hispalense y en 1500 fue nombrado acerdiano de Reina, título honorífico pero bien remunerado.

En el siglo XV la importantísima urbe de Sevilla carecía de Universidad y los escolares y clérigos que querían estudiar debían acudir a otras ciudades de la península o del extranjero. La gran obra de Maese Rodrigo fue la creación del Colegio Universidad de Santa María de Jesús. Su cuantiosa fortuna así como sus buenas relaciones con la curia, le permitieron llevar a cabo esta obra. El edificio se terminó en 1517 después de su muerte, siendo enterrado en la capilla del colegio [sobre la biografía de D. Rodrigo Rodríguez de Santaella y la fundación de la Universidad hispalense véase los sitios <http://www.personal.us.es/alporu/> 24 oct. 2007 y <http://www.quintocentenario.us.es/historia/> 24 oct. 2007].

Dicha capilla de Santa María de Jesús (o de la Puerta de Jerez) constituye actualmente el único vestigio de la primitiva universidad sevillana.

El Colegio Mayor de Maese Rodrigo, situado en principio cerca del Alcázar, se trasladó a la casa profesa de los suprimidos jesuitas a fines del siglo XVIII. El primitivo colegio, transformado en Residencia eclesiástica, fue victima de la exclaustración de 1835. A finales del siglo XIX, el Colegio Universidad de Santa María de Jesús fue derribado, salvándose solamente la capilla como hemos dicho antes. Sus cuadros se repartieron entre el Museo de Bellas Artes y el Seminario de San Telmo. El retrato del fundador pintado por Zurbarán, pasó en 1990 de San Telmo al Palacio arzobispal donde se conserva desde entonces. Una copia tardía anónima del mismo puede verse en el Paraninfo de la universidad.

El cánonigo aparece arrodillado con las manos juntas en gesto de oración delante de una mesa sobre la que se encuentra una efigie de Nuestra Señora de la Antigua. Para la realización de este encargo, Zurbarán ha tomado como modelo iconográfico el rostro del retrato de Maese Rodrigo (fig. 1) realizado hacia 1520 por Alejo Fernández en la tabla central del retablo de la iglesia del Colegio de Santa María de Jesús. El pintor extremeño consiguió captar magistralmente la devotísima expresión del canónigo, mirando a la Virgen a quien había dedicado líricas odas en un estilo culto y elegante [Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión, *Poesías* (Sevilla, 1504); Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices, Universidad de Sevilla y Universidad de Cádiz, Sevilla, 1991].

La composición, aunque sencilla, aparece cuidadosamente estudiada. El equilibrio de los volúmenes resulta muy logrado: al hermoso vestido blanco y oro de la Virgen de la Antigua corresponde el marfileño

roquete sin randa de Maese Rodrigo mientras que un pesado cortinaje rojo se contrapone al carmesí del tapete de la mesa y del cojín bajo la figura arrodillada. El piadoso acerdiano lleva una amplia capa negra, pintada con sensibilidad. La aparición de Nuestra Señora de la Antigua reproduce el fresco de la catedral, haciéndose realidad. El Niño Jesús en sus brazos lleva un trajecito de un azul verdoso muy grato del mismo tono de la cortinilla descorrida ante la imagen. También está muy bien pintada a los pies de Maese Rodrigo la naturaleza muerta compuesta por la mitra y el báculo, lo que podría extrañar ya que estos atributos son las insignas episcopales por excelencia. Sin embargo, también los llevaron los papas y otros prelados así como canónigos de algunas catedrales importantes como Toledo o Sevilla. En este caso siempre debe tratarse de la mitra sencilla (de tipología simple) hecha de tela blanca y carente de ornatos como la pinta Zurbarán, siempre tan atento para reproducir exactamente la realidad. En la tabla antes aludida de Alejo Fernández, la Virgen de la Antigua recibe la maqueta del edificio del Colegio de Santa María de Jesús que le ofrece el acerdiano fundador el cual no lleva dichos atributos. Por esta razón se piensa que el modelo iconógrafico deriva más bien del bello grabado anónimo de la portada de la segunda edición de las Constituciones del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, impresas en Sevilla en 1636, donde figura también la mitra sencilla bajo el fundador (fig.2). Los propios colegiales pretendieron, ya en el siglo XVII, que Maese Rodrigo había sido arzobispo electo de Zaragoza cuando en realidad sólo fue un canónigo de la catedral hispalense, pero no es el motivo de la presencia de la mitra que en tal caso sería de tipología aurifugiata (con decoraciones de oro).

El cuadro que estudiamos estaba muy repintado y en un estado lamentable cuando se restauró en Madrid en 1967-1968 [véase Díaz Padrón 1971, n° 31, figs. 217-218]. Una cuidadosa restauración llevada a cabo hacia 1990 reveló una alta calidad técnica que había desaparecido debajo de aquellos groseros repintes. Es un magnífico cuadro de aparato que los antiguos historiadores de Zurbarán fecharon muy temprano. Sin embargo, Enrique Valdivieso propone una fecha que concuerda con el periodo de madurez, es decir hacia 1645. En todo caso nos parece posterior al grabado de las Constituciones de 1636 pero su estilo tampoco es tan lejano del gran lienzo de la Apoteosis de Santo Tomás (cat. n° 48) y del Retrato de Fray Diego de Deza (cat. n° 49 y 49 bis) que el maestro pinto en 1631 para el Colegio Universitario de la Orden de Predicadores rival del de Maese Rodrigo en Sevilla, por lo cual lo fecharíamos hacia 1640-1645.

197. GONZALO BUSTOS DE LARA (EL PADRE)

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 186 x 103 cm
Inscripción arriba a la derecha: *GONZALO BUSTOS/ÐLARA.*
Madrid, colección Patricia Phelps de Cisneros

PROCEDENCIA: Sevilla, colección conde de Gomara (1905-1911); Sevilla, colección Albarracín y Arias de Saavedra; Madrid, colección particular (1988); Madrid, colección Patricia Phelps de Cisneros.

Este cuadro representa al desgraciado padre de los Infantes de Lara, *Don Gonzalo Bustos de Lara*, uno de los personajes de un famoso y dramático romance medieval. Hace referencia a un hecho historicó-legendario ocurrido a finales del siglo X y calificado por Ramón Menéndez Pidal de "sangrienta epopeya de venganzas" [véase *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1934, p.11]. Los romances sobre los siete Infantes de Lara constituyen uno de los ciclos épicos más importantes del romancero español. Su argumento es el siguiente: Don Gonzalo Bustos de Lara, señor de la ciudad de Salas tuvo siete hijos. Durante las bodas de su cuñada, doña Lambra, con Don Ruy Velázquez, uno de sus siete Infantes mató accidentalmente a un primo de la novia, Don Alvar Velázquez de Lara. Ésta exigió venganza a su marido. Don Ruy Velázquez aunque era tío de los Infantes, los traicionó, mandando un mensajero al famoso general moro Almanzor quien se encontraba en Córdoba. Almanzor hizo prisionero al ingenuo Don Gonzalo Bustos (o Futios) y mandó sus tropas a capturar a los siete Infantes, quienes engañados por el vengativo Ruy Velázquez, fueron asesinados y decapitados. Sus cabezas fueron enviadas al desdichado padre, junto a la de su ayo Nuño Salido. Al verlas, el padre se desmayó. Conmovido por tal desgracia, el general moro cuidó de él y le concedió la mano de su propia hermana. De esta unión nació el bastardo Mudarra que con el tiempo ejecutaría la venganza de su padre, matando a Ruy Velázquez, asesino de sus hermanastros.

Zurbarán representa aquí a Don Gonzalo Bustos de Lara de regreso a Salas, donde solo y entristecido, se lamenta de no poder vengarse del traidor Ruy Velázquez. Diversas crónicas medievales o más tardías pudieron inspirar al pintor para realizar esta serie que fue estudiada por varios autores, destacando los análisis de Serrera (1988) o más recientemente el de Benito Navarrete (1995). Como justamente apuntó Valdivieso "la representación de estos personajes en la pintura sevillana de mediados del siglo XVII está, sin duda, vinculada al gran éxito que tuvieron las escenificaciones teatrales de la leyenda de los Infantes de Lara en los escenarios de la ciudad [...]. Las representaciones pictóricas de esta serie fueron realizadas al menos en alguna ocasión, por el propio Francisco de Zurbarán, quien hubo de realizar algún conjunto completo, aunque también en otras series se advierte con notoria claridad la intervención del obrador" [Valdivieso 2003, p.52]. Se conservan incompletas al menos dos series de los Infantes de Lara, salidos del obrador de Zurbarán.

De las diversas obras que pudieron inspirar al pintor, Serrera opina que la más probable fuera la tragicomedia *El bastardo de Mudarra y los siete Infantes de Lara*, que se representó en Sevilla con motivo de las fiestas del Corpus Christi de 1635 [Serrera 1988, p. 250]. Asistiera o no Francisco de Zubarán a dicha representación, el tema le ofrecía la posibilidad de pintar unos personajes vestidos con atuendos exóticos. Las series fueron realizadas probablemente en los años cuarenta del siglo XVII, posiblemente por encargo de un descendiente de la casa de Lara, el marqués del Moscoso y conde de Castellar [Caturla/Delenda 1994, p.188].

Esta influencia de lo teatral en la obra de Zurbarán explica que la figura de Don Gonzalo tenga esta actitud declamativa. Para acentuar la impresión de tragedia, el pintor hace que la luz venga de detrás de la figura del desgraciado anciano. La rigidez de la capa verde, forrada de piel, contrasta con la fuerza expresiva del rostro y el excelente dibujo de las manos, lo que llevó a Serrera a pensar que el maestro sólo pintara la cabeza y las manos, siendo los ropajes obra de un ayudante.

Tanto la serie de los *Infantes de Lara* como la de *Jacob y sus hijos* se relacionan con el mercado americano. Hubo en Chile en aquellos tiempos un descendiente de la familia protagonista de aquel drama. Don Bartolomé Bustos de Lara y Flórez de Valdés, oriundo de Asturias, pasó a Indias, y en Chile militó en las campañas de 1600. Falleció en Santiago siendo capitán en 1659. Su esposa fue doña María Álvarez

de Toledo y Alfaro, nieta del conquistador Luis de Toledo y Toledo (información proveniente de Juan Contreras Bustos). Sabemos que Zurbarán envió a Buenos Aires en 1649 sesenta y tres lienzos donde iban mencionados "Reyes y onbre ynsignes" para decorar palacios o ayuntamientos en América [Caturla/Delenda 1994, documento 154]. Obviamente estas series, aunque realizadas con una mayor o menor participación del obrador, llamaron la atención por su colorido y por los ropajes variados y decorativos de los personajes.

198. EL TRAIDOR RUY VELÁZQUEZ

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 185 x 103 cm
Inscripción arriba y a la derecha: *RVIBELASQUES*
Gran Bretaña, colección privada

PROCEDENCIA: Nueva York, venta Christie's, 12 de enero de 1978, nº 48 (28.600 $); Londres, Trafalgar Gallery, 1979; Gran Bretaña, colección privada.

Estos dos cuadros que representan a Ruy Velázquez pertenecen a dos importantes series profanas pintadas por Zurbarán y su obrador sobre el tema de la leyenda de los *Infantes de Lara*. La serie completa debió estar compuesta por numerosos personajes: el padre Gonzalo Bustos de Lara, sus siete hijos, el ayo de éstos, Nuño Salido, el primo de los Infantes, Alvar Velázquez de Lara, el traidor Ruy Velázquez, el general moro Almanzor y el hermanastro, el bastardo Mudarra, todos ellos protagonistas de esta dramática historia.

En las dos series intervinieron los ayudantes del obrador de Zurbarán. Ambas pudieron proceder de Sevilla, probablemente destinadas al Nuevo Mundo. Estas obras de temática profana ponen de relieve que Zurbarán no fue solamente un pintor de obra religiosa.

Del personaje que ahora examinamos se conocen estas dos versiones de idéntica composición pero con algunas variantes. Ruy Velázquez es el personaje clave de la leyenda, fue quien traicionó a sus sobrinos, los siete Infantes, tramando una emboscada por los moros mientras intentaban rescatar a su padre Don Gonzalo Bustos de Lara, hecho prisionero por el moro Almanzor, quien por entonces gobernaba en Córdoba. Los desgraciados hijos, junto con su ayo Nuño Salido murieron y fueron decapitados. Los moros llevaron sus cabezas ensangrentadas a Córdoba, mostrándoselas a Almanzor (véase cat. nº199).

198 bis. EL TRAIDOR RUY VELÁZQUEZ

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 183 x 91 cm
Antigua inscripción arriba derecha: *RVIBELASQUES*
Paradero desconocido
Restaurado por E. Korany en Nueva York en 1954

PROCEDENCIA: Glasgow, B.C. Smith; Londres, venta Christie's, 8 de octubre de 1948, n° 178, 30 guineas; colección F. Sabin; Londres, venta anónima Christie's, 29 de enero de 1954, n°148 (75 guineas); colección Bellesi; Nueva York, Dr. Frederick Mont, 1954; Norfolk (VA), Walter P. Chrysler Junior; Madrid, venta Sotheby's, 31 de mayo de 1988, n° 11; Nueva York, Benjamin Brillo; Londres, venta Christie's, 29 de mayo de 1992, n° 319 (660.100 FF); paradero actual desconocido.

El lienzo de paradero desconocido, que sólo conocemos por fotografía, llevaba también la inscripción "*RVIBELASQUES*", desaparecida bajo un repinte, razón por la cual fue conocido hasta 1978 como *Retrato supuesto de Don Diego de Silva*. Según Eric Young, quien publicó la versión conservada en Inglaterra, las dos son indudablemente obras autógrafas, pero es difícil juzgar cuál fue realizada primero. Ambas figuras llevan un ropaje militar de fantasía: visten con unos calzones estrechos de color rojo-rosaceo, calzan unas elegantes botas y llevan una armadura corta y una sobrecamisa de rica tela bordada con motivos diferentes en cada lienzo. El cuello ancho, de piel, en forma de valona se cierra con un broche. El personaje lleva en la cabeza un tocado rojo adornado con plumas. Lleva también una espada y su mano derecha se apoya en un gran bastón.

Llama la atención sobre todo la diferencia de los dos rostros de los personajes, comos si dos hombres diferentes hubieran servido de modelo.

199. P. BUSTOS DE LARA

ca 1640-1645
Óleo sobre lienzo, 183 x 91 cm
Inscripción arriba y a la derecha: *P.BVSTOS ĐLARA*
Madrid, colección Plácido Arango

PROCEDENCIA: Nueva York, colección Julius H. Weitzner; Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1963, n° 9 (1.117 $); Madrid, colección Plácido Arango.

Aunque la inscripción en el ángulo superior derecho de este cuadro sea "*P.BVSTOS ĐLARA*", no consta ningún nombre que comience por la letra P entre los mencionados por el desdichado padre. Estando Don Gonzalo Bustos de Lara cautivo del moro Almanzor en Córdoba tomó una a una las cabezas de sus siete hijos decapitados por venganza del traidor Ruy Velázquez (véase cat. n°s 198 y 198bis) y fue diciendo sus nombres uno a uno: Diego, Martín, Suero, Fernán, Rui, Justius y Gonzalo. No sabemos sin embargo, qué versión del tremendo y conmovedor romancero pudo leer o escuchar Zurbarán a la hora de representar la serie de los Infantes de Lara. Tampoco podemos estar seguros de que la inscripción anotada en la parte superior de las pinturas para identificar a los personajes representados sea de la mano del pintor o si es una inscripción errónea posterior.

En la danza que en 1620 Francisco Fernández presentó para las fiestas del Corpus Christi de Sevilla, *Los siete Infantes de Lara*, se representaba con 16 personajes [Navarrete 2006, p. 42] que podrían ser los trece protagonistas que hemos enumerado (cat. n° 197) más la primera esposa de Don Gonzalo, su segunda esposa mora y Doña Lambra, mujer del traidor Ruy Velázquez, cuyo sobrino Alvar Velázquez, fue asesinado el día de la boda de ésta, provocando tan tremenda venganza. Zurbarán no utilizó como fuente iconográfica la *Historia septem infantium de Lara*, grabada en 1612 por Otto Venius, pero pudo servirle de fuente literaria.

Para componer esta elegante figura de un joven guerrero Zurbarán utilizó el grabado del rey Jerjes del del *Thesaurus sacrarum historicarum* del flamenco Gerhard de Jode, publicado en 1585, utilizado como modelo para representar varios personajes de forma similar por su obrador [Navarrete 1995, p. 60].

El infante se presenta de cuerpo entero sobre un fondo neutro con una actitud teatral poco natural. Lleva una armadura negra brillante, unas rodilleras en forma de máscaras y luce una elegante montera con plumas. Bajo la armadura viste de rojo y su capa ondula con el viento elegantemente. Lleva una espada y en la mano derecha el asta de una gran lanza. El joven militar, de rostro muy expresivo, parece dirigirse al espectador, antes demarcharse hacia el combate donde perdera su vida.

Otra versión inédita, probablemente pintada por un ayudante, salió a la venta en Londres en 1963 [Christie's, 24 de mayo de 1963, lote 9]. Es probablemente el cuadro reproducido en el interior de la revista *Architectural Digest* de junio de 2003 (vol. 60, núm 6).

200. DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA CATALINA DE SIENA

ca 1645
Óleo sobre lienzo, 109 x 100 cm
Dallas, Meadows Museum

PROCEDENCIA: Sevilla, colección Aniceto Bravo (?); Londres, Sir John Brackenbury (cónsul inglés en Cádiz), 1835; Londres, venta J. Brackenbury, 25 de junio de 1850; Keir (Escocia), Sir John Stirling Maxwell, 1850; Keir, teniente coronel William Stirling of Keir; colección Algur H. Meadows; ofrecido al museo antes de 1967.

La corta vida de la terciaria dominicana Santa Catalina de Siena (1347-1380) tiene algo de increíble. Aunque analfabeta, como gran parte de las mujeres y muchos hombres de su tiempo, y sin contar con ningun tipo de preparación, desempeñó un papel de primer plano en la Iglesia de su tiempo, convirtiéndose en una de las fuentes teológicas más brillantes dentro de la doctrina cristiana. Sus experiencias místicas se iniciaron aún siendo niña y continuaron durante toda su vida. Catalina fue inmensamente devota a Jesucristo y a su Madre. Sus desposorios místicos tuvieron lugar en 1366 y nueve años más tarde, en Pisa, su estigmatización. Su misión fue eficacísima en la reforma de la Iglesia, dividida entonces por el cisma, así como en la reforma de la Orden de Predicadores. Dictó un famoso *Diálogo*, tratado inspirado en las virtudes cristianas y trescientas sesenta y cinco cartas que son consideradas como una obra clásica, de gran profundidad teológica. Gracias a sus exhortaciones, el Papa Gregorio XI decidió abandonar Avignón para siempre con lo cual el papado pudo regresar definitivamente a Roma, después de más de sesenta años de ausencia. Murió la santa terciaria en Roma en 1380, fue canonizada por el Papa Pio II en 1461 y en 1970 el Papa Pablo VI la proclamó doctora de la Iglesia por su gran aporte a la doctrina cristiana.

No se conoce el origen del cuadro de los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Siena* que examinamos ahora. Guinard suponía que pudo formar parte del ático de un retablo dominico, pero no hay ninguna documentación para confirmar esta suposición. Por su formato reducido también pudo ser un cuadro de devoción privada. Amador de los Ríos describió en la famosa colección de Aniceto Bravo en Sevilla unos *Desposorios de Santa Catalina* sin precisar si se trataba de Santa Catalina de Siena o Santa Catalina de Alejandría. La descripción del estilo del cuadro podría coincidir con él que estudiamos ahora: "es también del tiempo en que Zurbarán había hecho una transformación en sus tintas, abandonando la aridez de su colorido primitivo [...] en las ropages hay flecsibilidad sin exsageración, observándose el partido de pliegues perfectamente desempeñado", pero añade: "En lontananza se vé un hermoso país" [Amador 1842, p. 422] lo que no corresponde con este cuadro.

La fecha de ejecución de la obra ha sido también muy discutida: para Soria se trata de un pintura muy temprana de hacia 1626, mientras que Guinard tiene dudas: despues de fecharlo hacia 1630-1635, piensa que podría tratarse de un cuadro posterior a 1640. Opinión que compartimos: la composición y el colorido recuerdan las de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* del retablo de Zafra, fechable hacia 1644-1645. La santa arrodillada viste el hábito dominico: amplio vestido blanco y manto negro. Lleva debajo del brazo un grueso libro para recordar sus considerables escritos. El colorido del vestuario de Jesús y de María es muy refinado. La combinación del morado y del rosa intenso de Cristo con sus tonos fuertes se opone al rosa claro y al azul grisáceo de la Virgen que aparece entre los dos personajes principales muy difuminado sobre el fondo dorado del rompimiento de gloria. Llama la atención, en el centro geométrico de la composición, el juego de las manos que forman un triángulo casi perfecto.

201. SANTA RUFINA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 176 x 107,5 cm
Restos de inscripciones en una cartela abajo a la izquierda: *S. RUFINA/…A la…/ado…/…hermana just [a]/…En el ecute…/…les Rasgo sus/…les quitava /…va*[rio]*s pena*[s] *justa/…*[s]*pirito Al señor entepri…/…latus…G/…deo…*
Dublín, National Gallery of Ireland (Inv. n° 962)
Restaurado en 1970-1971

PROCEDENCIA: España, comprado por el barón Taylor; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 393 (1), n° 403 (4); Londres, venta Christie's, 14 de mayo de 1853, n° 297; comprado por

Graves (80 £); Newark-on-Trent, colección Evelyn Denison; Lady Eleanor Denison; Londres, venta Christie's, 23 de junio de 1933, n° 61 (756 guineas); comprado por el Museo de Dublín.

De acuerdo con Guinard, la *Santa Rufina* del museo de Dublín es seguramente "una de las mejores santas" de una serie de seis comprada por el barón Taylor para la Galería Española de Louis-Philippe. El catálogo de la venta de este último (Christie's, Londres, 14 de mayo de 1853) indica que esta serie provendría del "Convento de la Merced" de Sevilla. Sin embargo, no hay ninguna mención antigua de este lienzo en los conventos mercedarios de Sevilla.

En la ausencia de datos precisas, el tema había sido identificado como "Santa Justa" hermana de Santa Rufina. Una limpieza llevada a cabo en 1970-1971 hizo reaparecer un texto parcialmente borrado sobre la cartela situada abajo a la iquierda que había sido cubierta con una pintura oscura en una fecha indeterminada. Esta inscripción es parcialmente ilegible, pero algunas palabras aisladas permiten entender que se trata de la historia del martirio de las santas Rufina y Justina. Dicho texto identifica precisamente a la joven con Santa Rufina. Las dos hermanas, cristianas, eran vendedoras de cacharros de cerámica en la Sevilla del siglo III. Fueron martirizadas en 278 por haberse negado a adorar un ídolo pagano. Como las dos santas normalmente aparecían representadas juntas, probablemente existe una *Santa Justa*, pareja de este lienzo, que hasta la fecha no ha sido identificada.

Poco conocida hasta la memorable exposición sevillana de 1998, esta deliciosa santa, tan refinada, se fechaba tradicionalmente hacia 1635-1640. Los tonos muy suaves y el tratamiento difuminado de la luz han permitido a Enrique Valdivieso retrasar muy acertadamente, su fecha de ejecución hasta los años 1645. Una vez más, las dotes de colorista de Zurbarán resultan aquí remarcables. La santa, muy elegante, lleva un vestido de un bonito rojo desvaído, del cual vemos las mangas y una parte de la falda bajo un amplio delantal sedoso, de un tono cálido de ocre, forrado en verde. Un ligero echarpe del mismo verde pastel aparece enganchado en el brazo derecho y vuela sobre el hombro por la espalda de la santa. La gasa rayada casi impalpable y transparente que rodea el escote y la cintura drapeada, igualmente rayada, recuerdan el vestido de la Virgen del museo de San Diego (cat. n° 255), justificando una fecha sin duda incluso posterior. El tratamiento pictórico de las ceramicas de terracota blanca recuerda también a los bodegones tardíos del Prado y Barcelona (cat. n°s 215-216).

202. SANTA RUFINA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm
Smolensk, State Museum-Preserve
Restaurado en Moscú en 1957

PROCEDENCIA: Smolensk, colección condesa Tenisheva; entró en 1925 en el Museo de Smolensk.

Publicada después de su restauración en 1964 por Malitzkaya como *Santa Justa,* este lienzo aparece como una versión reducida y de tres cuartos de la admirable *Santa Rufina* del museo de Dublín. Leves diferencias sobre todo en los pliegues del armonioso vestido permiten pensar que la Santa de Smolensk no es una mera copia de la de Dublín, sino una réplica con alguna participación del obrador.

Las facciones del rostro son típicos de los modelos zurbaranescos de belleza ideal: boca pequeña, bien dibujada, ojos negros con cejas un tanto separadas, tono dorado pálido de la piel y cabello oscuro recogido en la nuca. El atuendo de la Santa es casi idéntico al de la *Santa Rufina* de Dublín. Su colorido es muy bello "en el que se funden en armonioso acorde tonalidades rosáceas, verde oscuro, doradas y naranjas. Particularmente fino es el juego de tonos dorados de la falda con los matizados grises de los jarros" [Malitzkaya 1964, p. 110].

203. SANTA DOROTEA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 108 x 80,5 cm
Inscripción abajo izquierda: *S. DOROTEA*
Paradero desconocido

PROCEDENCIA: España, colección privada hasta 1926; Norteamérica, colección privada; Nueva York, venta Christie's, 29 de enero de 1998, n° 120 (2.092.500 $); paradero desconocido.

Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *Santa Dorotea*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Santa Dorotea fue martirizada hacia el año 303 según unas actas apócrifas, dudándose por lo tanto de su existencia. Conforme a su leyenda popularizada por la de Vorágine en el siglo XIII, había nacido en Cesarea de Capadocia y era hija de un senador. Al negarse a adorar a los dioses y a contraer matrimonio, fue condenada a muerte. En el momento en que era llevada al suplicio, un abogado pagano, llamado Teófilo, le declaró que creería en el Dios de los cristianos, si le mostraba flores y frutos del jardín del Paraíso. Dorotea levantó los ojos al cielo y un ángel le trajó una canastilla con tres rosas y tres manzanas. Este bonito milagro convirtió a Teófilo que con Dorotea, recibió la corona del martirio.

Recientemente reaparecida, esta *Santa Dorotea* permaneció en una colección privada española hasta 1926 y despues pasó a manos norteamericanas. Fue subastada en Christie's de Nueva York en 1998 y vendida a un precio record de más de dos millones de dolares aúnque en él surgieron dudas en la autoría de parte del cuadro realizado efectivamente por Zurbarán con participación de su obrador. Presenta un gran parecido con la *Santa Casilda* del museo Thyssen de Madrid (cat. n° 94), pero invertida; pudo haber sido inspirada también por las "vírgenes prudentes" grabadas por Martín Schongauer en el siglo XV.

Esta *Santa Dorotea* luce un ampuloso vestido sin mangas de un rojo intenso que lleva sobre una blusa blanca bordada de negro en el cuello y en las muñecas. Un elegante echarpe verde oliva con pliegues abullonados completa el elegante atavío. Llama la atención las joyas que lleva en el pelo muy negro y sobre todo el cinturón muy ancho hecho de placas doradas ovaladas. La santa porta una bandeja de labor de cestería con las manzanas y las rosas que simbolizan la leyenda de la santa. La figura emerge sobre un fondo monocromo y la suntuosidad de los tejidos confiere una gran sensualidad a la composición. También está logrado el juego de luces y sombras que dominó como nadie Zurbarán.

Las facciones algo ingratas de la santa, así como y la calidad más modesta del bodegón de fruta y flores se debe a la colaboración del obrador de Zurbarán que a mediados del siglo produce numerosas series de doce vírgenes destinadas al Nuevo Mundo. Benito Navarrete relaciona esta *Santa Dorotea* con la del museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 1), una de las mejores de la serie de las santas que proviene del Hospital de la Sangre de Sevilla, atribuidas al obrador de Zurbarán y de calidad muy desigual.

204. UNA SANTA (¿SANTA RUFINA?)

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 171,6 x 105,5 cm
Nueva York, The Hispanic Society of America Museum (Inv. A 1891)
Limpiado entre 1966 y 1969 por Alan Thielker

PROCEDENCIA: Sevilla; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n° 36 (3.300 FF); París, conde Duchâtel; Nueva York, Ehrich Galleries; Nueva York, Mr Archer Huntington, 1913; ofrecido a la Hispanic Society en 1925.

A propósito de las santas de la colección del Mariscal Soult, duque de Dalmacia, el periodista y novelista francés Louis Enault comenta en relación con la subasta de mayo 1852: "al Mariscal le gustaba mucho Zurbarán [...]. Hay aquí siete u ocho retratos de santas que son verdaderamente encantadoras. Aunque sean santas, ¡son siempre del país de los ojos negros, de la mantilla y del abanico! Zurbarán al canonizarlas, las ha dejado muy bellas" [Enault 1853, ed. 2002, p. 97]. Esta santa, sin identificar en la venta (n° 36, *Une autre sainte*) alcanzó el precio más alto de todas, 3.300 francos.

No lleva inscripción alguna y cuesta trabajo creer que esta guapa jovencita, lujosamente ataviada con sobretúnica gris verdoso, brocada de oro y plata, y manto de tafetán rosado, sea la humilde alfarera patrona de Sevilla (véase cat. n° 201). Como en procesión, va llevando un libro a manera de bandeja sobre el cual reposan varios objetos que se han identificado con fragmentos de vasija que podría ser un recuerdo de su labor de alfarera, y le han valido la denominación de *Santa Rufina*. Pero también puede ser Santa Justa u otra santa que no hemos podido identificar por estos atributos. Los curiosos objetos pudieran ser piedras y sabemos que Santa Paula de Málaga murió apedreada junto con San Ciriaco hacia el año 300. Sin embargo ni el libro, ni el suntuoso vestido, que más bien evoca una dama de alta condición, se explican en el caso de estas santas. El libro es un atributo muy genérico, lo portan aquellos santos que fueron escritores o redactaron alguna de las reglas que rigen los órdenes religiosas. De momento parece más prudente conformarse con la denominación de "una santa" que llevaba en el catálogo de la venta Soult de 1852.

Sea quien sea esta figura de pie, con los ojos alzados al cielo, revela la sensibilidad de Zurbarán para pintar la belleza y la elegancia de las sevillanas disfrazadas, que podía ver en las "comedias de santos" y podían inspirarle estos modelos [Pérez Sánchez 1995, p. 136]. Como las demas santas, aparece solitaria, sin ningun acompañamento episódico, en una composición piramidal, casi escultórica, que acentua la frágil belleza de su rostro. La cabeza es muy fina, con el pelo negro recogido, aunque el cuello parece demasiado ancho y se advierte un repinte para arreglar este defecto. Como el trabajo de los brocateles debía dejarse a los oficiales especializados en el taller de Zurbarán, tenemos que admitir cierta participación del obrador para esta santa que sin embargo está muy lograda.

205. SANTA LUCÍA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 183 x 111,5 cm
Nueva York, The Hispanic Society of America Museum (Inv. n° 94)
Restaurado entre 1965 y 1966 por Alan Thielker

PROCEDENCIA: España, comprado por el barón Taylor; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 392 (1), n° 402 (4); Londres, venta Christie's, 14 de mayo de 1853, n° 299; comprado por Pearce (60 £); Nueva York, Ehrich Galleries, 1918; Nueva York, colección Jenö Boross; entró en la Hispanic Society en 1921.

Fig. 1: Inscripción *S. Lucía*.

Esta santa de la Hispanic Society of America formó parte de los cuadros comprados par Taylor para la famosa Galería Española del rey francés Louis-Philippe. En una época indeterminada fue agrandecido de unos cinco centímetros y medio de los dos lados verticales y debajo. Cuando se restauró en 1965 o 1966 se quitaron estos añadidos. No está en buenas condiciones de conservación desgraciadamente sobre todo en el rostro, razón por la cual resulta difícil saber cual fue exactamente la participación de Zurbarán en este lienzo que podría ser un original en muy mal estado o una pintura realizada con participación de taller.

Se trata de una mujer de rasgos típicamente zurbaranescos: morena, grandes ojos negros, boca pequeña. Lleva una corona de orfebrería ceñida en la frente y un fino collar de perlas con un joyel pinjante. Aparece con ropas más sencillas que las otras santas pero rafinadas: falda de un curioso tono entre rosado y parduzco; lleva un hilo de perlas doradas en el dobladillo. Su amplio manto anaranjando cubre sus espaldas. En la mano derecha presenta el plato de metal con dos ojos, atributo simbólico de Santa Lucía, pero en la derecha recoje un gran velo blanco bordado de naranja que no corresponde a ningún episodio de la leyenda de dicha santa.

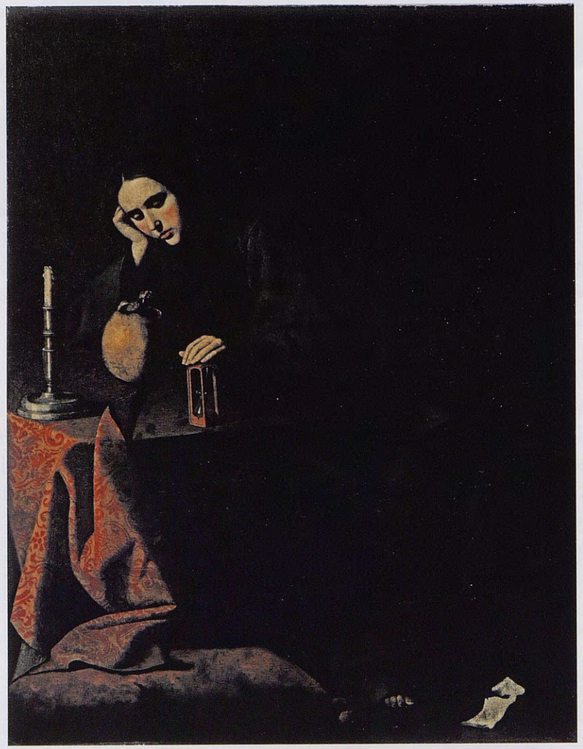
Existe una interesante repetición de medio cuerpo de este cuadro en una colección privada que representa *Santa Águeda* (cat. n°182). Esta mártir, a la cual cortaron los pechos, se suele representar con un pedazo de tela para enjugar la sangre de sus heridas. Sin embargo se conserva en una colección francesa, una excelente versión del obrador de más de medio cuerpo de una santa muy parecida a la *Santa Águeda* de la colección madrileña. En este lienzo la inscripción "S. Lucía" se puede leer claramente (fig. 1). En este lienzo la santa lleva igualmente el plato con los ojos encima y un gran paño de tela blanca recogido en la mano derecha.

Es interesante observar como un mismo modelo príncipe, realizado por el propio maestro, puede servir en su obrador para representar santas diferentes, por descuido o urgencia en satisfacer a la enorme demanda del mercado de estas personajes tan peculiares que pusó de moda Zurbarán. Para pintar a la *Santa Lucía* de Nueva York, o a la de la colección francesa, se ha repetido el modelo de la *Santa Águeda* que perteneció a la colección Arburúa cambiando el atributo personal de los senos por los ojos arrancados a Santa Lucía (véase cat. n° 118) y completando la santa de más de medio cuerpo con el faldón para crear una figura de cuerpo entero.

206. MEDITACIÓN DE LA MAGDALENA (¿LA MELANCOLÍA?)

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 147 x 112 cm
Firma muy borrada ángulo inferior derecha en el cartucho: *Fra…baran*
México, D.F., Museo Nacional de San Carlos (Inv. n° XI-10-115-467)

PROCEDENCIA: Extremadura, Iglesia de Santa María Magdalena de Pallarés (Badajoz), 1724 (?); Sevilla, Galeria de José Larrazabal, 1844 (?); Madrid, colección del general John Meade, cónsul inglés; Londres, venta del 6 de mayo de 1851; Londres, colección Richard Ford; Londres, venta Christie's, 14 de junio de 1929, n° 25 (241 £); Londres, Savile Galleries; Londres, Tomás Harris; comprado en 1934 por el coleccionista mejicano Alberto Pani para el Museo Nacional de San Carlos.



Aunque el cuadro del Museo Nacional de San Carlos haya sufrido diferentes restauraciones y a pesar de que la firma, en la cartelita rota y caída en el suelo, haya casi desaparecido, la autografía de este bello lienzo es aceptada por todos los especialistas del pintor extremeño. Sin embargo, el verdadero tema del

Fig. 1:Hendrick ter Brugghen, *Melancolía.* Toronto, Art Gallery of Ontario.

cuadro, titulado anteriormente *Magdalena penitente*, no resulta tan claro. Recientemente Alfonso E. Pérez Sánchez propusó con mucho acierto una definición alegórica: "que podría denominarse "vanitas" o "Meditación sobre la muerte" [2000, p. 48].

Si analizamos cada elemento del lienzo en función del ámbito conceptual de la "vanitas", encontramos elementos simbólicos como la *vela* consumida, *el craneo* y sobre todo el *reloj de arena*, clásicos en las *Vanidades* para recordar la brevedad de la vida. En sus *Emblemas Morales,* Juan de Horozco insiste varias veces en la noción de *brevitas vitae*, reflejo de la aguda conciencia que tenía Seneca de que la vida no era más que un paso hacia otra morada. Uno de dichos *Emblemas*, "*QVOTIDIE MORIMUR*" se apoya en la sentencia senequiana para evocar el tema de la fugacidad de la vida. Horozco coloca, encima de una *calavera* y de un *reloj de arena,* una *vela* humeante, llama de la vida que se va consumiendo y dice así su epigrama:

> "El tiempo vuela como el pensamiento,
> huye la vida sin parar un punto,
> todo está en un continuo movimiento,
> el nacer del morir, está tan junto:
> que de vida segura no hay momento,
> y aun el que vive en parte es ya difunto.
> Pues como vela ardiendo se deshaze,
> Començando a morir desde que nace".

[Horozco, 1589, II, emblema 9, citado por Gállego 1988$_1$, p. 162].

Como de costumbre en los *Emblemas Morales*, la lección edificadora tiene por finalidad la celebración de la vida cristiana. Es curioso ver en la pintura de una santa de Zurbarán los mismos atributos.

Si examinamos ahora la posición de la Magdalena con el rostro apoyado en la mano, nos vemos en presencia del ademán clásico de la "Melancolía". Es un gesto muy utilizado en las representaciones de la santa porque traduce por un lado el sufrimiento y por otro lado la presencia divina. En el Antiguo Testamento como en los Evangelios, Dios se aparece a los hombres durante el sueño. Por ejemplo en la Transfiguración de Jesús, Pedro y sus compañeros "estaban cargados de sueño" (Lc 9, 32). Zurbarán utiliza esta posición para la *Virgen niña dormida* (Catedral de Jerez de la Frontera, cat. n° 246) y otras versiones que evocan las palabras del *Cantar de los Cantares*: "Durmiendo yo, mi corazón velaba"(Ct 5, 2). María en la *Casa de Nazareth* (Cleveland, Museum of Art, cat. n° 191), repetida y copiada varias veces, apoya también la cabeza en la mano en posición "melancólica", pensando en el joven Jesús que se ha pinchado el dedo con una corona de espinas. Podemos añadir a estos elementos alegóricos el traje negro de la mujer postrada, color de luto, de tristeza, de soledad y de austeridad, nunca utilizado en las representaciones de la Magdalena. Es precisamente la postura de la figura junto a los diversos elementos simbólicos lo que permite identificar esta "meditación de la Magdalena" como una "melancolía". Anteriormente Hendrick ter Brugghen pintó también una *Santa María Magdalena como la Melancolía* de parecida iconografía, conservada ahora en Toronto (Art Gallery of Ontario) bajo el título *Melancolía* (fig. 1).

El cuadro del Museo National de San Carlos es, en todo caso, una obra excepcional en la producción de Zurbarán. El fuerte contraste luminoso y los espléndidos colores del tapiz adamascado y del cojín rojo vino, permiten situarlo hacia 1645-1650, poco después de las magníficas series de la sacristía de Guadalupe o de la Cartuja de Jerez.

207. SANTA MARGARITA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 192 x 112 cm
Londres, The National Gallery (Inv. n° 1930)
Limpiado y restaurado en 1965

PROCEDENCIA: Escorial, Casita del Príncipe, colección del futuro Carlos IV, 1789 (?); quizás ofrecido a la reina Isabel II a lord Ashburton († 1864); colección Lady Ashburton († 1903), 1871; marquesa de Northampton (nuera de lady Ashburton); comprado por la National Gallery en 1903.

Fig. 1: Bartolomé Vázquez, *Santa Margarita, Zurbarán lo pintó, León Bueno lo dibujó Bart. Vázq.z lo grabó, M.1794.*

Fig. 2: *Une sainte,* Et. Lingée sculp., lám. LXVI, en Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, II, 1806-1820.

Según el inventario de las pinturas existentes en las habitaciones del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, en la Casita de El Príncipe, realizado entre 1772 y 1789, consta con el n° 191: "Uno [cuadro]: de dos varas y media de caida, y cinco quartas de ancho; Retrato de una Paisana con unas Alforjas colgadas del brazo, en cuya mano tiene un librito: Original de Fran C° Zulvaran [sic]". Se supone que pudo ser esta una de las tres pinturas provenientes de El Escorial regaladas hacia 1855 por Isabel II al segundo barón Ashburton († 1864).

Santa María de Antioquía, llamada Santa Margarita por los autores latinos, debe su celebridad a una leyenda popular sin real fundamento histórico. Su culto fue traído de Oriente por los Cruzados en el siglo XI. Hija única de un padre pagano, se quedó muy pronto huérfana de madre y fue criada en el campo por una nodriza que la instruyó en la religión cristiana. Su gran belleza suscitó que el prefecto Olibrio la pidiese en matrimonio, pero ella no quizó perder la virinidad que había ofrecido a Dios. Fue encarcelada y el prefecto la sometió a crueles torturas, tales como desgarrarle los costados con "uñas de hierro" [Ribadeneira 1624, p. 459]. En su calabozo, se le apareció el demonio bajo el aspecto de un dragón pero ella lo espantó haciendo la señal de la cruz. Sufrió tremendos tormentos, pero milagrosamente sobrevivió a todos ellos y acabo decapitada a finales del siglo III.

Las tradiciones populares de la Edad Media contaban que el dragón se la tragó viva pero que consiguió salir indemne de las entrañas del demonio, perforándole el abdomen con una crucecita. De esta manera, se convirtió en la patrona de las parturientas, que la invocaban para que su hijo naciera con la misma facilidad con la que ella salió del dragón.

La *Santa Margarita* de Zurbarán refleja todas estas tradiciones. Su elegante traje de pastora acomodada evoca a la vez su alta cuna y su educación campesina. El librito que tiene en la mano izquierda recuerda que ponían un libro con la historia de la santa en el vientre de las parturientas. Viste un elegante traje campesino, razón por la cual se la conoce con el nombre de "Pastorcita". Si desapareciese el dragón de su fondo, podríamos pensar en una juvenil y guapa campesina que va de compras al mercado vecino con su más elegante atuendo: zamarra de piel, alegre refajo rojo, alforjas de vistosos colores y un amplio sombrero de palma.

Como suele hacerlo, el pintor se inspiró de un modelo grabado para pintar el dragón: utilizó literalmente un grabado de *Santa Margarita,* incluida en el *Hortulus Animae* de Hans Springinklee. Para la postura de su santa, Zurbarán se inspira en la misma estampa pero invertiéndola [Navarrete 1994, pp. 368-369, fig. 27]. Sin embargo, como siempre, el español supo convertir la complicada dama grabada por Springinklee en una simple imagen de jovencita ataviada en campesina, estudiando con gran delicadeza los valores táctiles de cada tela, cada objeto que aparece en este exquisito retrato de santa, una de las más acertadas de su producción. Por su habilidad a la hora de captar magistralmente las calidades del traje de la "pastorcita", así como por el colorido perfectamente logrado, pensamos fechar la *Santa Margarita* de Londres de hacia 1645, como propusó Enrique Valdivieso en la exposición de Sevilla [1998, p. 190].

El maestro extremeño pintó a lo largo de su carrera artística numerosas figuras de santas vírgenes. En ocasiones son "retratos a lo divino" como pensó Orozco (véase cat. n° 95) y en otros casos formaron parte de series procesionales ejecutadas con frecuencia y gran colaboración de su obrador. Aquí la santa se halla parada y por sus calidades parece concebida como una obra aislada, enteramente autógrafa. Se ha pensado

también que las *Comedias de santas* o las procesiones del Corpus podían ofrecer a Zurbarán modelos para estas santas tan personales. El triunfo de la rusticidad en el teatro empezó a principios del siglo XVII: las damas se ataviaban con el traje de fiesta de las serranas [Bataillon 1946, pp. 170-171], pero de una manera refinada como la "pastorcita" de Londres.

Al parecer hubó otra versión de la *Santa Margarita* de Zurbarán en las colecciones reales. Ceán describe en el Palacio Nuevo de Madrid: "Una graciosa Santa Margarita, llamada la Pastorcita, por estar en el trage y con unas alforjas en el brazo, que grabó de puntos D. Bartolomé Vázquez" [1800, VI, p.52]. Hay numerosas diferencias entre el grabado de Vázquez, fechado en 1794, y el cuadro de Londres, principalmente en la posición de la pica (fig. 1). Existen ejemplares de dicha estampa con un texto que indica las dimensiones del cuadro del Palacio Real (156 x 91 cm). Esta otra versión, bastante más pequeña, fue también grabada por Lingée antes de 1808 para ilustrar *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde. Se trata de la lámina LXVI del tomo II y sólo lleva por título *Une Sainte* (fig. 2).

208. SAN MIGUEL

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 244 x 126 cm
Madrid, Banco Central Hispano

PROCEDENCIA: Sevilla, Convento de las Mercedarias Asuncionistas (?); Sevilla, colección Alberto Domínguez; Madrid, colección privada; Madrid, colección Banco Urquijo; Madrid, colección Banco Central Hispano.

San Miguel está considerado como el príncipe de los ángeles fieles al Señor. Su nombre se encuentra cuatro veces en la Escritura: en el Libro de Daniel (Dn 10, 13 y 12, 1), en la Epístola del Apóstol Judas (Jds 1,9) y en el Apocalipsis (Ap 12,7). Como a Gabriel y Rafael, se le llama "arcángel" en un sentido puramente genérico -más que simple ángel-, siendo los tres, altísimos serafines. Miguel significa en hebreo "¿Quién es como Dios?" (*mi- ka-el*) y su nombre era el grito de guerra de los ángeles buenos en la batalla emprendida en el cielo en contra del enemigo y sus seguidores.

Según estos pasajes de la Escritura, la tradición cristiana le confiere a San Miguel cuatro oficios: Pelear contra Satanás, rescatar a las almas de los fieles del poder del enemigo especialmente en la hora de la muerte y ser el defensor del pueblo de Dios, tanto de los judíos en la Antigua Ley, como de los cristianos en el Nuevo Testamento. Es por tanto patrono de la Iglesia y de las órdenes de caballeros medievales.

Considerando su rango en la jerarquía celestial, las opiniones varían. Varios Padres Griegos, pero también Salmerón, Bellarmine, etc., ubican a San Miguel por encima de todos los ángeles y dicen que se le llama "arcángel" porque es el príncipe de los demás ángeles. Otros, como San Buenaventura, en que es el príncipe de los serafines, el primero de las nueve órdenes angélicas. Pero, de acuerdo con Santo Tomás de Aquino, sólo es el príncipe del último y el más bajo de los siete coros de los ángeles. La liturgia romana parece seguir a los Padres Griegos llamándolo *Princeps militiæ cœlestis quem honorificant angelorum cives*. Para Pacheco no cabe duda que: "De la pintura del arcángel San Miguel, principe de la celestial milicia, habíamos de tratar antes de las pinturas de los demás santos" [ed. 1990, p. 659]. En el capítulo sobre las pinturas de los ángeles escribe: "Y advierto, que es cosa asentada entre doctos, que se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas" [*ibidem*, p. 568].

Según el Apocalipsis "Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón." San Juan habla del gran conflicto al final de los tiempos, que refleja también la batalla en el cielo al principio de los tiempos. El arcángel San Miguel está estrechamente ligado a España en tiempos de Zurbarán. En la *Devoción y patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Ángeles* publicado en Madrid en 1643 por el padre jesuita Juan Eusebio Nieremberg, el arcángel se presenta como protector de las Españas.

Zurbarán pinta este *San Miguel*, figura de tamaño natural con las alas desplegadas, de cuerpo entero y con una indumentaria de general romano y casco de plumas, como jefe de las milicias celestes vencedoras de Lucifer y de los suyos. Además del imponente atuendo guerrero lleva un espléndido escudo de metal reluciente y una espada flamígera con la incripción "*QVIS SICVT DEVS*" (¿Quién es como Dios?), palabras que según la tradición pronunció al hechar a Lucifer en el infierno. El arcángel, de poderosa plasticidad, destaca en un fondo neutro oscuro, ocupando casi toda le superficie del lienzo. El colorido rojo ladrillo de las plumas, de la falda, de las mangas y de las medias que aparecen debajo de la armadura de las piernas, contrasta con la riquísima capa verdosa bordada de oro.

La calidad de este *San Miguel* permite considerarlo como cabeza de una abundante serie de nivel pictórico desigual de tamaño natural [véase Junquera 1988]: existen numerosísimas copias de este *San Miguel arcángel* en España (figs. 1 y 2), así como en Hispanoamérica (fig. 3).

Fig. 1: Copia de Zurbarán, *San Miguel arcángel*, Sevilla, Hospital del Pozo Santo.

Fig. 2: Copia de Zurbarán, *San Miguel arcángel*, Jaén, Catedral, Capilla de San Miguel.

Fig. 3: Copia de Zurbarán, *San Miguel arcángel*, Lima, Monasterio de la Concepción.

209. DAVID CON LA CABEZA DE GOLIAT

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 190,5 x 105,4 cm
Paradero desconocido

PROCEDENCIA: General Horace Sébastiani; París, venta del 24-25 de noviembre de 1851, lote nº 164; Londres, Faustus Galleries; Manila, colección Marcos; Nueva York, venta Christie's, 11 de enero de 1991, nº 93 (825.000 $).

La iconografía de David, segundo rey de Israel y el más famoso de sus monarcas, no es muy frecuente en la pintura española. La historia de los reyes de Israel se encuentra en el Antiguo Testamento, en los cuatro libros de los Reyes de la traducción latina de la *Vulgata*, que se utilizaba en tiempos de Zurbarán. Los dos primeros libros, donde aparece relatada toda la historia de David, se conocen ahora como libros históricos de Samuel. Pastor, músico, guerrero, poeta y compositor de Salmos, el rey David es en la Biblia una de las prefiguraciones del Salvador y también su antepasado directo. Su vida está llena de incidentes novelescos que no siempre resultan edificantes y por ello ha seguido inspirando el arte cristiano después de la Edad Media. Desde el punto de vista pictórico así como didáctico y apologético, el David vencedor del gigante Goliat representa evidentemente la Iglesia vendedora de la herejía.

Fig. 1: Hans Schäufelein, *Naipe*, grabado, 1535.

El pasaje representado por Zurbarán se encuentra en 1 Samuel 17 [en la *Vulgata*: 1 Reyes 17]. Se refiere a una batalla entre el pueblo de Israel y los Filisteos, quienes contaban entre su ejercito con un gigante que media "seis codos y un palmo" (¡unos tres metros!). Se trataba de un guerrero fuerte y experimentado en batallas y de nombre Goliat. Este hombre retó al ejército de Israel durante cuarenta días, instándolo a enviar el mejor de sus soldados para que luchara contra él. Tanto el perdedor como su pueblo serian siervos del vencedor y de su pueblo. El rey Saúl ofreció una gran recompensa al valiente israelí que venciera al gigante, pero nadie aceptó el reto hasta que apareció David, un joven pastor de ovejas, que se ofreció para responder al desafio de Goliat. El rey Saúl, nada entusiasmado, le donó a David su armadura, pero el pastorcito se despojó de dicha armadura, demasiado grande para él, y se afrentó al gigante sin armas, con tanto sólo cinco piedras, escogidas en el lecho de un río seco, para su honda. Con la asistencia de Dios, lo aturdió con una pedrada en la frente y le cortó la cabeza con su propia espada. Después de la victoria sobre Goliat, David regresó triunfalmente a Jerusalén, llevando la cabeza ensangrantada del gigante, clavada en la punta de una espada más alta que él.

En el lienzo de Zurbarán vemos al joven vencedor, con traje de campesino, pisando la cabeza de Goliat, apoyado en la gigantesca espada de su enemigo. Aparece aquí David como símbolo de la victoria. Esta representación poco corriente evoca el salmo 110 (109): "Sientate a mi derecha, hasta que convierte a tus enemigos en estrada de tus pies" (Sal. 110, 1). En el siglo XVII es muy corriente ver a David en el acto de cortar la cabeza de Goliat (Caravaggio) o presentando con orgullo dicha cabeza (Guido Reni). Sin embargo, el comitente de Zurbarán prefiere esta representación utilizada por Andrea Verrochio en 1476 [Florencia, Museo Nacional del Bargello].

Para componer este magnífico *David*, Zurbarán toma como fuente gráfica el grabado de un naipe realizado en 1535 por el alemán Hans Schäufelein (fig. 1), como apuntó Benito Navarrete [1994, pp. 364-365, fig. 6]. Sin embargo transforma una figura algo tosca y seca en un espléndido y monumental joven pastor. La figura de David en primer término, aparece orgullosamente erguida sobre un bello fondo de paisaje: ha decapitado a su gigantesco enemigo y antes de coger la enorme cabeza, la pisa con un gesto altivo. El muchacho lleva el pelo rizado largo hasta los hombros y está tocado con una montera de ala ancha de color marrón. Viste ropa de villano pero no harapienta: ropilla y calzas sin medias, atadas debajo de la rodilla, de un marrón más claro que el sombrero. Está calzado con altas alpargatas de cuero que dejan descubiertos los dedos de los pies. A su cinturón de cuero, también del mismo color, está colgada una cantimplora. En el escote de la ropilla aparece una camisa de fino lino que anima el sencillo atuendo del

joven. Llama la atención la belleza del dibujo de la mano derecha que sostiene el enorme espadón, rematado por una cabeza de animal fantástico y con una elegante empuñadura de orfebrería. Los rostros de David y Goliat son afortunados retratos sacados del natural.

No se conoce la procedencia de este interesante y original cuadro. Por ser un tema poco corriente, se supone que el *David con la cabeza de Goliat* formó parte de la colección del general francés Horace Sébastiani (1772-1851), ya que en el catálogo de la subasta de su colección [París, 24-25 de noviembre de 1851] figura con el nº 164 un "*David avec la tête de Goliath*". Sébastiani se mostró muy aficionado a los cuadros españoles y durante la Guerra de Independencia obtuvo muchos de ellos como "título de recompensa nacional" [Lipschutz 1988, pp. 61 y 362]. En la colección de don Pedro García en Sevilla había un "*David* con la cabeza de Goliat en una mano y en la otra la espada, con que acaba de cortársela" [Amador 1844, p. 465] por cuya descripción no puede ser este cuadro que estuvo en la colección Marcos.

210. NIÑO DE LA ESPINA

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 128 x 85 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 158)
Restaurado en 1988 por J. Rodríguez Rivero

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de Santa María de Las Cuevas (?); colección Aniceto Bravo, 1837 (?); colección Sánchez Pineda; colección Sánchez Ramos; entró al museo en 1981.

El éxito de la *Casa de Nazaret*, deliciosa obra de devoción, con el ejemplo del Cristo Niño consciente de su misión, fue considerable. También las imágenes del *Niño de la Espina* solo, salieron a menudo del obrador de Zurbarán, pronto seguidas por las de Murillo y ampliamente difundidas en las colonias americanas. La piedad barroca que desarrollaba este culto a la Infancia de Cristo, gustaba también de representar a Jesús Niño con los instrumentos de su Pasión tanto en escultura como en pintura. Los conventos femeninos españoles estaban llenos de estas tiernas imágenes.

Ceán Bermúdez describió una pintura de Zurbarán representando "un niño Dios exprimiendo la sangre de un dedo herido mientras confeccionaba una corona de espinas" que vió en un oratorio de la Cartuja de Cuevas en Sevilla. Efectivamente, una pequeña pintura de este tema, proveniente de esta misma Cartuja, entró en el museo de Sevilla en 1835 pero su modesta calidad no permite su atribución a Zurbarán; se trata de una mera copia bastante floja del cuadro que estudiamos ahora, cuya antigua procedencia se desconoce. Dicha obra pudo formar parte de la colección de Aniceto Bravo, constituida esencialmente por lienzos provenientes de la *Desamortización* [Serrera 1988, p. 73], antes de pasar a las colecciones de Sánchez Pineda y despues de Sánchez Ramos quien la regaló al museo en 1981. Por tanto no tenemos ninguna certidumbre de que este *Niño Jesús con la corona de espinas* estuviera en la cartuja de Cuevas, sobre todo porque en el siglo XIX el tema de la *Casa de Nazaret* aparecía descrito como *Niño de la Espina*, sin tener en cuenta la presencia de María. Al contrario puede intitularse *Virgen cosiendo* (véase cat. n° 191), sin hablar del Niño. No podemos por tanto descartar la posibilidad de que el cuadro visto por Ceán fuera una *Casa de Nazaret* con los dos protagonistas.

Desde la aparición en 1960 del magnífico ejemplar de este tema actualmente en el museo de Cleveland (cat. n° 190), han sido propuestas numerosas tentativas para explicar el tema [véase Delenda 1988, pp. 285-286], sin que se haya podido encontrar la fuente escrita exacta de este evento que se refiere a la vida escondida de Jesús en Nazaret. Relacionada con la espiritualidad cartujana [López Estrada 1966, pp. 41-45] o carmelita [Junquera 1998, pp. 130-131, 227-228], en cualquier caso la obra se enlaza con numerosos escritos espirituales del siglo XVII. Presentiendo su futura Pasión, el Niño Jesús representado aquí con diez o doce años de edad, "no quiso esperar a sufrir hasta que fuera mayor, así comenzó desde su Natividad" escribía el jesuita sevillano Arias en su *Tratado de la Imitación de Jesucrito* [ed. francesa, París, 1625, p. 77]. El tema iconógrafico de la *Casa de Nazaret*, aparentemente creado por Zurbarán, conoció un formidable éxito si juzgamos el gran número de réplicas o copias conocidas y las numerosas versiones existentes en México y en América del Sur. La versión de taller más parecida al ejemplar del Museo de Sevilla, se encuentra en una colección particular de Madrid que difiere solamente por la ausencia de arquitectura en el fondo del cuadro. Los fondos de arquitectura del lienzo sevillano fueron inspirados, como lo indicó Serrera en 1988, por un grabado de Cornelis Cort.

Sobre la mesa con el cajón entreabierto, signo de esperanza, vemos en una perspectiva invertida característica de Zurbarán, varios elementos simbólicos. El jilguero prefigura la Pasión, el vaso transparente simboliza la pureza, las rosas, los claveles y las flores de lis acompañan a Cristo y a su madre y evocan el Amor Divino. El Niño Jesús, inclinado bajo un pesado cortinaje rojo carmín, color del martirio, aparece vestido con una larga túnica violeta, color de la penitencia. Si comparamos esta delicada obra con el cuadro de Cleveland, los fallos en el dibujo, la rigidez de los pliegues y los errores de perspectiva reflejan que el cuadro de Sevilla ha sido realizado con una evidente participación del taller de Zurbarán hacia 1645-1650.

211. VIRGEN DEL ROSARIO

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm
Sevilla, Catedral
Restaurado en Sevilla hacia 1990

PROCEDENCIA: Sevilla, Catedral.

La iconografía de la Virgen del Rosario se apropia de todo el peso teológico que tiene esta imagen en la fe cristiana. Algunos datos son inevitables para entender sus representaciones. Bajo el celo pastoral del Papa San Pío y la advocación del Rosario, tuvo lugar la victoria de Lepanto (1571) contra las armadas de los Turcos. En toda Europa, la devoción al rezo de los tres rosarios se desarolló impulsada por los dominicos y las representaciones de la Virgen del Rosario, fueron una de las iconografías marianas más populares tanto en grabados como en pintura.

Considerada antiguamente como una excelente obra de taller, esta pintura es sin duda un bello original de Zurbarán, según ha revelado su reciente restauración. Como bien apuntó Enrique Valdivieso, es una obra de la propia mano del maestro, ejecutada en la época tardía de su producción sevillana, en torno a 1645-1650 [Valdivieso 1998]. La composición se podría inspirar en la parte central del grabado de Sadeler, *Trimphus Virginitatis*, pero invertida, firmado y fechado en 1615, (véase cat. n° 127). El esquema piramidal de la composición -siguiendo el modelo clásico italiano del renacimiento-, el tratamiento de la refinada corona de flores que lleva María, así como la aureola dorada formada por cabecitas de serafines doradas, sobre un fondo de igual color, son típicos de la producción de Zurbarán de estos años.

Por sus reducidas dimensiones, se trata de una obra de devoción privada, frente a la cual el cristiano puede establecer un diálogo con la Madre de Dios, en el momento de rezar el *Ave María* del Rosario. La postura de la Virgen recuerda la del cuadro de la Casa de Osuna (cat. n°104). La Madre y el Niño risueños, miran directamente al espectador. Jesús es un delicioso infante pintado del natural, con cabello rubio y ligero, que lleva puesto el rosario de perlas brillantes en el hombro derecho pasando por debajo del brazo izquierdo y levanta el bracito derecho como si quisiera saludar sin hacer el gesto habitual de bendición. María, adolescente (recordemos que Pacheco insistía en los catorce años y medio que tenía cuando recibió el Ángel de la Anunciación) sujeta el Niño sentado en las rodillas, y con la mano izquierda, parece juguetear con sus pies regordetes. Madre e hijo se parecen y también recuerdan a otros modelos de Zurbarán, que podrían ser miembros de su numerosa familia.

Según las piadosas tradiciones de la vida de Santo Domingo, la Virgen se le apareció entregándole un rosario cuyo nombre significa etimológicamente "corona de rosas". En este cuadro, la joven María está precisamente tocada de una exquisita corona de flores, pintada con suma delicadeza, sobre sus rubios cabellos.

212. SANTA TERESA DE JESÚS

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 238 x 159 cm
Sevilla, Catedral, Sacristía Mayor
Restaurado en Sevilla ca. 1990

PROCEDENCIA: Sevilla, Catedral, Sacristía Mayor.

Fig. 1: Hieronymus Wierix, *Santa Teresa de Jesús*, grabado.

Fig. 2: Ribera, *Santa Teresa de Jesús*. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Nació Teresa de Cepeda y Ahumada en Ávila el 28 de marzo de 1515. A los dieciocho años entró en el Carmelo de dicha ciudad, tomando el nombre de Teresa de Jesús. A los cuarenta y cinco años, para responder a las gracias extrordinarias con las que le favoreció el Señor, emprendió una nueva vida cuya divisa fue: "O morir o padecer". Es entonces cuando fundó el Convento de San José de Ávila, primero de los quince Carmelos Descalzos que establecerá en España. Con San Juan de la Cruz, introdujo la gran reforma carmelitana. Murió en Alba de Tormes, en octubre de 1582. Sus numerosos escritos ascéticos y místicos son al mismo tiempo, obras maestras de la literatura española. Santa Teresa de Jesús, conocida también como Santa Teresa de Ávila, dejó en su *Autobiografía* el relato de sus visiones y experiencias espirituales. Escribió el *Camino de Perfección* para dirigir a sus religiosas, y el libro de las *Fundaciones* para edificarlas y alentarlas. En cuanto al *Castillo Interior,* puede considerarse que lo escribió para instrucción de todos los cristianos, y en esta obra se muestra como verdadora Doctora de la Iglesia, título que se le otorgó desde antiguo, pero que fue reconocido oficialmente por el Papa Pablo VI.

El caso de Santa Teresa de Jesús es uno de los pocos en que sus contemporáneos pudieron tener un retrato directo, debido a Fray Juan de la Misericordia, quien lo realizó en Sevilla en 1570. La santa aparece rezando con las manos juntas y está iluminada por el Espíritu Santo. La difusión de este retrato se hizó por numerosas copias y un grabado que publicó Hieronymus Wierix a partir de una de estas copias (fig. 1). Los artistas se basaron en estos retratos, prefiriendo idealizar el rostro de la santa al dotarle de rasgos muy juveniles y más suaves. En el retrato original así como en el grabado de Wierix, la santa aparece ya mayor, con cincuenta y cinco años y con unas facciones enérgicas que no copiaron los pintores barrocos, como Ribera (fig. 2) o Zurbarán en este cuadro que se conserva en la Catedral sevillana.

No se conoce ninguna referencia o documentación para saber si fue pintado este gran lienzo para la Catedral o si es fruto de una adquisición posterior. Guinard se lamentó de que su colocación inamovible en la Sacristía Mayor no permitía juzgar su calidad y decidir si se trataba de una repetición de taller, o de un original, o quizas de una copia antigua [1960, p. 273]. Una acertada restauración ha revelado un cuadro de alta calidad, obra autográfa de Zurbarán que por sus características estilísticas podría fecharse hacia 1650.

La composición del cuadro recuerda un poco la del famoso *Fray Gonzalo de Illescas* de la sacristía de Guadalupe (cat. n° 142). Santa Teresa de Jesús aparece con el hábito marrón y la capa blanca propia de las Carmelitas Descalzas. Está sentada delante de una mesa y parece pararse en el momento de escribir para escuchar al Espíritu Santo que en un rompimiento de gloria, ilumina suavamente la santa y su mesa de trabajo. La descripción del grupo de libros abiertos con la calavera dispuesta para recordar la efímera condición humana constituye un bodegón muy logrado. A los pies de la santa, una cesta con un trabajo de costura y arriba una cortina encarnada descorrida, completan el solemne retrato en el cual Zurbarán ha introducido ensimismamiento y silencio como acostumbraba hacerlo.

213. SAN PEDRO MÁRTIR

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 180 x 103 cm
Sevilla, Palacio Arzobispal

PROCEDENCIA: Sevilla, Palacio Arzobispal, salón principal.

Fig. 1: Obrador de Zurbarán, *Mártir mercedario*, colección privada.

Los dominicos honran a San Pedro de Verona como protomártir de su Orden. Fue un santo muy popular sobre todo en el norte de Italia pero también en España, tierra de lucha contra los herejes y falsos cristianos. Francisco de Zurbarán refleja como siempre en sus cuadros las creencias y devociones de su clientela eclesiástica. No sabemos si este cuadro, el más interesante de los conservados en el Palacio Arzobispal de Sevilla, perteneció a una serie de "Fundadores de Órdenes" por ser precisamente el protomártir de los dominicos. Difiere este lienzo de los otros tres por la relación de sus proporciones con respecto al fondo de paisaje. El santo aparece arrodillado con los brazos abiertos y la cabeza vuelta hacia arriba. Esta postura confiere mayor agitación en comparación con la vertical monumentalidad de los otros, de calidad muy discreta, que si son fundadores. Estos últimos son claramente obras de obrador pero el *San Pedro Mártir* podría ser un lienzo autógrafo con participación del taller.

Dominico del siglo XVIII, hijo de padres cátaros, Pedro de Verona ingresó joven en la Orden de Predicadores. El Papa Gregorio IX lo nombró inquisidor de la Lombardía y el fraile santo desempeñó esta tarea con tal fervor que reconcilió a muchos herejes con la Iglesia, ganándose al mismo tiempo enemigos mortales. En 1252 viajaba a pie con un hermano lego de Como a Milán cuando fueron atacados por dos asesinos. Uno de ellos hirió a San Pedro con dos golpes de hacha en la cabeza y le mató clavándole un puñal hasta los gavilanes en el corazón. Se cuenta que antes de morir, comenzó a recitar el Credo y mojando un dedo con su sangre, escribio en el suelo "creo". En 1253 Inocencio IV canonizó al dominico por la abnegada entrega de su vida tan colmada de actividad predicadora. Como siempre, el pintor representa con mucha precisión todos los detalles del evento, sin insistir en los sufrimientos del santo martirizado. Entre nubes grisáceas aparece en lo alto, a la derecha, un angelito que ofrece al santo dominico una palma circundada con tres pequeñas coronas para simbolizar su martirio, su predicación y su santidad.

Uno de los pequeños mártires del claustro de la Merced Calzada (fig. 1) presenta afinidades con este lienzo que por su estilo más movido podría fecharse hacia 1645-1650.

214. SAN PEDRO ARREPENTIDO

ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 155,5 x 108 cm
Bilbao, colección Juan Zavala Fernández-Valdés

PROCEDENCIA: Bilbao, colección Valdés; Bilbao, colección Juan Zavala Fernández-Valdés.

Fig. 1: Ribera, *San Pedro penitente*, grabado, 1621.

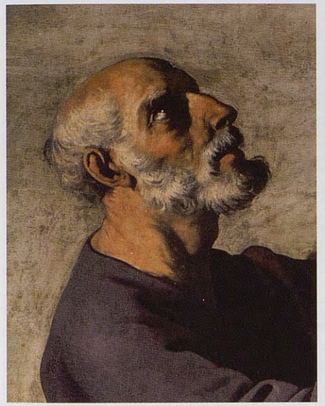


Fig. 2: Zurbarán, *La Visión de los animales impuros*. (detalle) Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro (cat. 227).

En España y especialmente en Andalucía, las representaciones plásticas de *San Pedro arrepentido delante de Cristo atado a la columna*, tuvieron muchísima repercusión [Pérez Sánchez 2000, pp. 19-20]. Hermandades y Cofradías de las "Lágrimas de San Pedro" existieron desde el siglo XVII en varias parroquias de la península. Después de negar a Jesucristo tres veces en el patio de Caifás, San Pedro se arrepentió amargamente de su pecado: "*Flevit amare*" (véase cat. n° 58). En un principio la iconografía representaba al apóstol llorando en presencia de Cristo flagelado, lo cual no es más que una contemplación mística no real, basada en el Evangelio de San Lucas: "Y, volviéndose el Señor, dio una mirada a Pedro. Y Pedro se acordó de la palabra que el Señor había dicho: Antes que cante el gallo, tres veces me negarás y saliendo fuera, lloró amargamente" (Lc 22, 61-62). Esta "*sacra conversatio*" entre Jesús y Pedro no responde literalmente a la realidad histórica según el Evangelio y parece más bien sacada de la literatura devota de la época, convertiéndose en un símbolo del pecador arrepentido ante su Señor misercordioso. Por ejemplo, en el popular *Flos Sanctorum* de Juan Basilio Santoro, se podía leer después de la negación de San Pedro, una aparición milagrosa de Jesús azotado a San Pedro "donde con los ojos corporales lo pudo mirar" [ed. 1604, fols. 353-354]. Esta visión inspiró al discípulo su arrepentimiento y sus amargas lágrimas, recordándole su presunción en no traicionar jamás a su amado Señor.

Las más antiguas imágenes de este tema aparecen al principio del siglo XVI. En 1567 Luis de Morales efigió de soberbia manera a Cristo amarrado a la columna con San Pedro, en una tabla procedente del Antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas madrileños, hoy conservado en la Catedral de la Almudena. Un antecedente más inmediato a los cuadros de Zurbarán de este tema se encuentra en la versión pintada por Juan del Castillo, hacia 1640, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El maestro extremeño pintó dos versiones conocidas de *San Pedro arrepentido*: la que estudiamos ahora, quizás cronológicamente algo anterior a la que se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla (cat. n° 229), es evidentemente fragmentaria; ya que soló vemos a San Pedro arrodillado con las manos cruzadas y la cabeza alzada en actitud implorante. Se advierte a la derecha de la composición la columna de la flagelación cortada y unas ramas espinosas en el suelo que podría ser uno de los instrumentos del suplicio.

Este espléndido lienzo, publicado en 1996 por Benito Navarrete, podría fecharse un poco antes de 1650 por su ejecución magistral, momento en que la técnica de Zurbarán alcanza un alto nivel. No obstante, la figura de San Pedro aparece casi idéntica en el lienzo del Arzobispado, pero en ésta que examinamos se advierte un mayor nivel artístico y una fuerza expresiva excepcional. También llama la atención el tratamiento de los pliegues más escultóricos en esta versión. Aunque el prototipo general de la composición se pueda encontrar en el grabado de Ribera de 1621 (fig. 1), también hay que advertir el parecido de este San Pedro con el de la *Visión de los animales impuros* del retablo de la catedral de Sevilla (cat. n° 227 y fig. 2). El modelo humano y la concepción de la figura monumental, así como el parentesco estilístico, permiten fechar esta obra como hemos dicho, unos pocos años antes

215. BODEGÓN CON CACHARROS

ca 1650-1655
Óleo sobre lienzo, 48 x 84 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 2803)

PROCEDENCIA: Munich, colección M. de Nemes; Barcelona, colección Cambó; cedido al Museo del Prado en 1940.

216. BODEGÓN CON CACHARROS

ca 1650-1655
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 79 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64994)

PROCEDENCIA: Madrid, colección Pérez Asensio; Barcelona, colección Cambó; legado de Francisco Cambó, 1949.

De Zurbarán nos han llegado poquísimos bodegones y podemos suponer que tuvo que pintar algunos porque se pusieron de moda en su época y porque el interés por representar cuidadosamente los valores táctiles de las cosas es una de la más destacadas características de pintor. En casi todos sus cuadros aparecen pequeños y maravillosos bodegones, o naturalezas muertas. Sabemos que Zurbarán se interesaba particularmente en representar la materia, la superficie y el volumen de los pequeños objetos secundarios de sus más amplias composiciones. De sus escasos bodegones sólo está firmado y fechado en 1633 el excepcional *Bodegón con cidras, naranjas y rosa* de Pasadena (cat. nº 57). Por esta razón esta sencilla representación de cuatro vasijas alineadas en una tabla, reproducida en dos ejemplares casi idénticos, constituye uno de los casos más curiosos en el desarrollo de la carrera del pintor, así como un sorpredente episodio de la historia del coleccionismo español.

Fig. 1: Anónimo, copia de la cantarilla blanca. Francia, colección privada.

Ambos cuadros, réplicas autógrafas de casi mismo tamaño, fueron adquiridos en fecha desconocida por el coleccionista catalán Francisco Cambó que donó en 1940 una de ellas al Museo del Prado y la otra en 1941 al Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Cuenta Sánchez Cantón en 1955 que al decidir don Francisco Cambó que eligiese para el Prado una de las dos versiones "preferí el que estimé mejor pintado". El *Bodegón con cacharros* del Prado, múltiples veces reproducido, presentado en numerosas exposiciones, resulta mejor conocido que el de Barcelona a pesar de su calidad análoga y para este último de un mejor estado de conservación. "La posibilidad de estudiarlos conjuntamente, tal como pudo hacerse en la exposición *Zurbarán* de Madrid, en 1988, no aclaró los problemas que la exacta duplicidad plantea. En realidad, parece lo más prudente mantener la atribución a Zurbarán para ambos, pues se hace muy difícil matizar diferencias de calidad y ejecución en obras tan semejantes" [Pérez Sánchez 1990-1991, p. 377].

Sin entrar en las levísimas diferencias que se pueden advertir entre ellos -reflejos metálicos, aspecto del barro, cambio de dirección en las estrillas de la vajilla situada a la derecha, sombras más o menos intensas- nos parece más lógico estudiar conjuntamente dos cuadros tan similares.

Sobre una repisa aparecen dispuestos austeramente cuatro vasijas de tamaño natural que no son simples cacharros de cocina sino más bien piezas de vajilla valiosas superando la condición popular [Portús 1999]. Cada objeto está visto independientemente. La primera pieza escogida, empezando por la izquierda, es un bernegal de plata dorada en forma de copa con la boca ancha; reposa sobre un plato de peltre como hemos visto tan a menudo en *Virgenes con el Niño* de Zurbarán. La siguiente vasija es una alta alcarraza blanca de "cáscara de huevo", pintada con sutileza. Su forma refinada expresa la voluntad de los ceramistas en asociar belleza y uso cotidiano.

La jarra en forma de botella que se presenta en tercera posición es un "búcaro de Indias", vasija de barro que por sus calidades de porosidad, refrescaba y perfumaba el agua. Estos búcaros fueron muy apreciados durante los siglos XVI y XVII, arraingando, incluso entre los nobles y las monjas, la curiosa costumbre de morder el barro una vez bebida el agua. Esta moda, muy desnotada por los confesores, resultó un práctica habitual porque se pensaba que el barro tenía propriedades curativas y alucinógenas. A la derecha se encuentra otra alcarraza blanca de Triana sobre un plato de peltre.

Detrás de los cuatro cacharros muy iluminados por la derecha, hay un fondo neutro y muy oscuro: el volumen de cada objeto resalta con la visualización extrema y minuciosa de lo observado. El realismo táctil de cada materia, barro poroso o metal brillante, es donde Zurbarán supera. Por esta razón, aunque ninguno de los dos *Bodegones con cacharros* está firmado, no cabe duda que ambas versiones son autógrafas. Sin embargo algunos autores dudaron sobre la autoría del pintor extremeño en favor de su hijo Juan. Para Soria "uno u ambos podrían ser auténtica producción del padre, o los dos o uno de ellos podría ser del hijo", copiando un original perdido del padre. Esta opinión la compartió Caturla, mientras Pemán inclinaba a atribuir la versión del Prado a Francisco y la de Barcelona a Juan. La crítica moderna acepta la autoría de Zurbarán padre para los dos lienzos.

También ha sido discutida la fecha de ejecución de ambos lienzos, situada antiguamente entre 1635 y 1640, pero en la actualidad se datan en la etapa final de su producción sevillana, hacia 1650-1655 lo que entonces elimina la hipótesis de la mano del hijo muerto en 1649. Los principales argumentos son de tipo técnico, por la pincelada más blanda, el dibujo menos incisivo característicos del periodo madrileño de Zurbarán, en el momento en que se va suavizando su claroscuro. Una copia de la cantarilla blanca de la derecha se conserva en una colección privada francesa (fig. 1). La misma alcarraza, aparece en una tardía *Virgen de la Anunciación* (cat. nº 276) y se ha puesto en relación con los *Bodegones* de Madrid y de Barcelona. Al restaurar esta Virgen, apareció que esta cantarilla blanca estaba completamente repintada con lo cual ya no podemos utilizar esta relación entre estos lienzos para fechar ambos *Bodegones*.

217. ANUNCIACIÓN

1650 ?
Óleo sobre lienzo, 217,5 x 316,2 cm
Firmado en el ángulo inferior izquierdo sobre la cartela rasgada: ***Franco de Zurbaran*** **[faci]*ebat***
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art,W. P. Wilstach Fund (Inv. W 1900-1-16)

PROCEDENCIA: Regalado a la iglesia de Peñaranda de Bracamonte en 1658 por Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda (?); vendido en 1824 y reemplazado por una copia; Madrid, colección Valentin Carderera; Madrid, colección marqués de Salamanca; París, venta Salamanca, 3-6 de junio de 1867, n° 48 (20.000 FF); Dudley House, colección conde Dudley; Londres, venta Christie's, 16 de junio de 1900, n° 54 (231 £); colección Colnaghi & Co; Filadelfia, octubre 1900, comprado con los fondos Wilstach; entra al Museo de Filadelfia con el resto de la colección (n° 486).

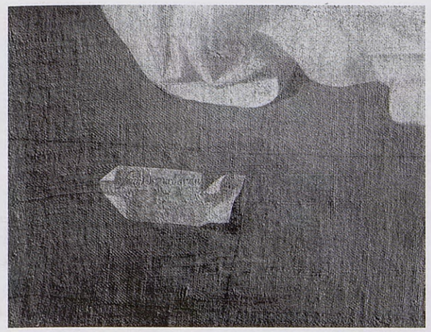


Fig. 1: Detalle de la firma.

En los grandes pintores, la escena de la Anunciación o Encarnación del Señor, originó frecuentemente innumerables cuadros con gran sentido teológico, representando el hecho más esperanzador para la humanidad, a través del cual María, doncella virgen de Nazaret, quedó constituida "Madre de Dios". En los Evangelios, San Lucas escribe uno de los más bellos diálogos de la Sagrada Escritura (Lc 1, 28-38). La escena que nos narra está orientada hacia la aceptación de la propuesta del arcángel Gabriel por parte de la Virgen. El tema había sido interpretado en 1638 o 1639 por Zurbarán para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Defensión, aunque de un modo diferente: desarrollando la escena en sentido vertical e invertiendo la posición del ángel que en el cuadro que estudiamos se encuentra a la izquierda [Para la iconografía de la Anunciación en la Reforma católica, véase cat. n° 121].

Aunque la *Anunciación* de Filadelfia sea más grande que la que se conserva actualmente en Grenoble, el carácter de la composición apaisada parece más íntimo y acentua el aspecto litúrgico del evento. Si nos fijamos en el atuendo del arcángel mensajero, vemos que viste un suntuoso traje de diácono: lleva puesta sobre su alba de lino inmaculada una dalmática de tela gris suntuosa, pesada y ricamente bordada de oro y un bellísimo manto verde oscuro flotando en la espalda. Tiene sus amplias alas matizadas abiertas y una espesa caballera rubia y rizada.

San Gabriel está directamente arrodillado en el suelo y María se encuentra delante de un pequeño escritorio cubierto por un mantel verde más alto, en una tarima donde aparece también de rodillas. Para subrayar el milagro de la triple virginidad de María -antes, durante y despues del nacimiento de Jesús- florece en un jarrón una triple flor de azucena. La Virgen viste los colores tradicionales del siglo XVII: vestido rosa oscuro, con una ligera muselina beige en el cuello y manto de un espléndido azul desplegado sobre las piernas. Su rostro muy suave, más pequeño en proporción, se aparenta al de las santas vírgenes de la década de 1650. Su gesto es parecido al de la *Anunciación* de Jerez: mano derecha en el corazón, signo de interioridad y mano izquierda abierta para expresar la sorpresa. Del mismo modo que en la primera versión, los dos jovenes no se miran, tienen modestamente los ojos medio cerrados y el diálogo es más bien un diálogo interior. Zurbarán sabe perfectamente crear la impresión de silencio, como dice el libro de la Sabiduría (18, 14-15): la revelación más importante del mundo cristiano se hizo en el cerrado silencio del corazón de la humildísima doncella. La escena se desarolla en la habitación de María, abierta en el fondo sobre un bello paisaje. Encima de la Virgen, una espesa cortina rosa está recogida formando un dosel para la "reina de los ángeles" y futura Madre de Dios. Un rompimiento de gloria dorado deja aparecer la luminosa paloma del Espíritu Santo y cantidad de encantadores angelotes, uno de los cuales se agarra a la punta de la cortina.

Toda la escena está bañada por una luz dorada difuminada y los contornos son más blandos que en los años de la Cartuja de Jerez. Sin embargo, el inmenso cuadro logra dar la impresión de un dulce ambiente hogareño. El pintor domina perfectamente el colorido y los juegos de luz, haciendo de esta *Anunciación* tardía una verdadera obra maestra.

El emplazamiento original de la *Anunciación* de Filadelfía lo conocemos casi con certeza. En el archivo parroquial de la Iglesia de San Miguel, en Peñaranda de Bracamonte, María Luisa Caturla localizó un asiento, fechado en 4 de julio de 1658, sobre la entrega de:

" Dos imágenes grandes con sus marcos. El uno de Nazimiento y el otro de la Encarnación que invió el conde mi Señor" [Caturla-Delenda 1994, doc. 181]. Los inventarios de los años sucesivos incluyen siempre este cuadro "enviado por su Excia" (El Conde de Peñaranda, Don Gaspar de Bracamonte). Palomino, aludiendo a obras de Zurbarán olvidadas en varias iglesias, vió solamente la *Anunciación:* "En la Iglesia de Peñaranda vi un cuadro suyo de la Encarnación, sin que nadie lo conociese por suyo". También Ceán cita "Una Encarnación en la sacristía" de la iglesia de Peñaranda. Posteriormente en la sacristía de la iglesia parroquial de San Miguel de Peñaranda, María Luisa Caturla así como Manuel Gómez-Moreno vieron una copia al parecer del final del siglo XVII de la *Anunciación.* Dicha copia media 142 x 148 cm y llevaba la firma "S. Tayana fecid".

Desgraciadamente la iglesia de Peñaranda sufrió un incendio y no se conserva hoy en día este lienzo reproducido por Gómez-Moreno (1967, II, fig. 531) y que, efectivamente, corresponde exactamente al cuadro conservado en el Philadelphia Museum of Art. Por ser de tamaño más reducido la copia, María Luisa Caturla no creía que el lienzo del museo americano pudiera ser el original regalado en 1658 por el conde de Bracamonte. A pesar de la opinión de la ilustre zurbaranista, actualmente todos los críticos admiten que la *Anunciación* de Peñaranda es la que se encuentra ahora en Filadelfía despues de haber pasado por varias célebres colecciones [véase Soria 1948_1]. En cualquier caso el cuadro ofrecido por Don Gaspar de Bracamonte y Gúzman, III Conde de Peñaranda, salió de la Iglesia de San Miguel en fecha desconocida, quizás con el *Nacimiento* del cual no tenemos noticia alguna. La composición original de Zurbarán dió lugar a varias copias: además de la que se quemó con el incendio de la iglesia, hemos visto otra muy basta pero exacta, conservada en la ermita, o humilladero a las afueras de la ciudad de Peñaranda de Bracamonte. Otra réplica de modesta calidad, se encuentra en la iglesia parroquial de Bonilla de la Sierra [véase Ros 2006, ed. 2008, pp. 523-529].

La fecha es también un problema que no hemos logrado solucionar con certidumbre. En los antiguos catálogos donde aparece mencionada la *Anunciación* de Filadelfía sólo se habla de la firma, sin indicar fecha. Al publicar el cuadro detalladamente, Soria tampoco habla de fecha sino de "la firma, desde luego algo retocada" [Soria 1948_1, p. 2]. Sin embargo posteriormente, Jonathan Brown leyó sin ambigüedad "1650" [Brown 1973, p. 140], fecha admitida actualmente aunque en realidad no es legible (fig. 1). Las observaciones pormenorizadas llevadas a cabo sobre la pintura cuando estuvo en el museo de Bellas Artes de Bilbao para la exposición *Zurbarán, la obra final (1650-1658)*, celebrada en 2000-2001 en dicho museo, no revelaron la fecha. No obstante Zurbarán pintó la obra en Sevilla como así atestigua la preparación "tierra de Sevilla" de color marrón oscura utilizada por el maestro [Agradecemos a Ana Sánchez-Lassa esta importante información]. En todo caso, si la bella *Anunciación* de Filadelfia es la que regaló Gaspar de Bracamonte podemos afirmar que Zurbarán había pintado el cuadro en Sevilla en 1650 o algo más tarde.

218. VIRGEN DEL ROSARIO CON EL NIÑO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 181 x 102 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 167)
Restaurado en 1994 por A. Cañaveral Díaz

PROCEDENCIA: Sevilla, Hospital de La Sangre; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1920 (*Desamortización* ?).

Si exceptuamos el tema de la *Inmaculada Concepción* que constituye una original aportación de Zurbarán desde sus comienzos en Sevilla (véase cat. nos 20 y 54), hasta sus últimos años en Madrid (cat. nos 284-285), el pintor no parece haberse enfrentado frecuentemente a otra iconografía mariana hasta su plena madurez. Hacia 1645-1650, aparecen en su producción varias *Virgenes con el Niño Jesús,* que corresponden evidentemente a la demanda de los comitentes así como a la evolución de la devoción cristiana. En la primera mitad del siglo XVII, las iglesias y los conventos deseaban renovar su decoración según las nuevas directrices postridentinas. Zurbarán, sin duda el mejor intérprete de la Reforma Católica en la Sevilla del segundo cuarto del siglo XVII, recibió entonces numerosos e importantes encargos de casi todas las órdenes religiosas y de algunos templos parroquiales. A partir de los años cuarenta, la producción de series de lienzos para el mercado americano parece ocupar un puesto principal en la actividad de su obrador. No obstante, de la propia mano de Zurbarán, vemos aparecer temas que corresponden a una devoción más suave, más directamente en relación con las nuevas preocupaciones de los teólogos o exégetas que querían establecer una religión más "amable". La *Virgen del Rosario* pertenece a este tipo de obras que con posterioridad tendría tanto éxito en Sevilla, muy especialmente con Murillo.

Fig. 1: *Virgen del Rosario con el Niño*, ¿réplica de taller?. Colección privada.

La que examinamos ahora ingresó en el museo de Sevilla en 1920 procedente del Hospital de la Sangre de Sevilla donde González de León la vio en 1844. Se desconoce su anterior procedencia. La restauración reciente del cuadro ha revelado unas calidades técnicas y un colorido refinado que habían desaparecido debajo de antiguas capas de barnices oscurecidos.

Benito Navarrete ha señalado la evidente relación compositiva entre este lienzo y una estampa de mismo tema del grabador romano Vespasiano Strada (1582-1622). Como siempre, Zurbarán sabe perfectamente adaptar un modelo ajeno a su propio lenguaje estilístico. Tanto el cromatismo como la expresividad interiorizada de los rostros de María y del Niño Jesús son típicos del maestro maduro que, mejor que ningún pintor contemporáneo, sabe expresar la quietud unida al arrobamiento. En este caso, ni Jesús ni María miran al espectador: tienen esa peculiar "mirada interior" de los santos de Zurbarán que tanto llama la atención.

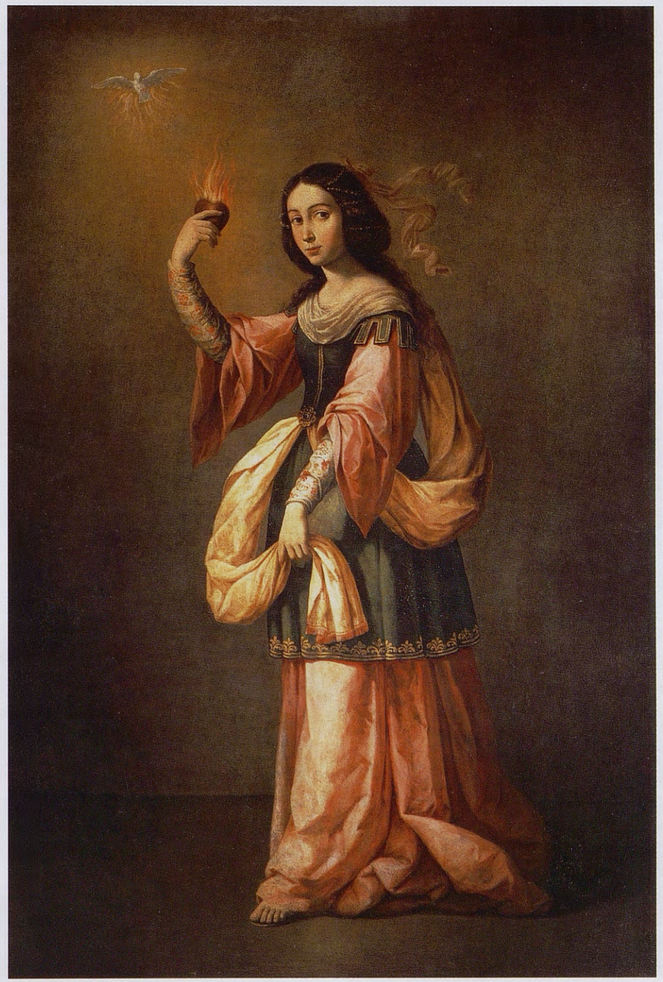
La Virgen lleva a modo de collar un gran rosario de cuentas, cuya presencia invita a la práctica de su rezo. El Niño Jesús, erguido de pie en las rodillas de su madre, bendice con la mano derecha y sostiene en la izquierda una ramita de olivo en forma de cruz, evidente símbolo de la paz de Dios. María aparece cómodamente sentada en un trono de nubes, lleva amplia ropa de un color rosado casi granate y un manto azul oscuro. Cubre sus hombros un elegante pañuelo rayado de rojo y de verdes oliveños. Con la mano derecha parece estar desgranando el rosario que le pende al cuello. Con la izquierda, sujeta al delicioso Niño Jesús en pie, casi desnudo. Esta composición muy lograda corresponde al periodo de 1645-1650, durante la producción madura del pintor.

En una colección privada de Madrid se encuentra una réplica de taller, desgraciadamente en pésimo estado, lo que impide saber si se trata de una buena réplica o de una mera copia (fig. 1).

219. ALEGORÍA DE UNA VIRTUD CRISTIANA (¿DE LA CARIDAD O DEL AMOR DIVINO?)

ca 1650-1660
Óleo sobre lienzo, 206 x 140 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

PROCEDENCIA: Colección Abelardo Linares, 1966; Madrid, venta Sala Retiro, 16 de junio de 1997, n° 102 (105.000.000 pesetas); comprado por el Estado para el Museo del Prado.



Esta elegante figura femenina, muy parecida a las santas procesionales producidas en el obrador de Zurbarán en la decada de 1650-1660, fue subastada en la sala Retiro de Madrid, el 16 de junio de 1997, como una *Alegoría de la Caridad* atribuida a Francisco de Zurbarán. Fue adquirida por el Estado para el Museo del Prado por más de cien millones de pesetas. Curiosamente, el mismo cuadro había figurado en la primera Exposición de Anticuarios celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid en 1966 como anónimo e identificado por María Luisa Caturla como Santa María Magdalena de Pazzis. Si bien la relación del lienzo al periodo final de Zurbarán parece acertada, en ningún caso se puede tratar de la santa carmelita italiana que siempre se la representa con el hábito de su orden.

Esta enigmática figura femenina de cuerpo entero va lujosamente ataviada: viste un largo vestido rosa amarillento con una sobrefalda verde oscuro, bordada de oro. Debajo de las amplias mangas del traje, sus brazos están cubiertos de una seda de varios colores. De su espalda cuelga un largo y ondulante echarpe recogido por un lado a la cintura con un broche y por el otro, sujeto con la mano izquierda. En el cabello negro luce un ligero lazo que vuela en el aire. Sus atributos no son difíciles de identificar: en la mano derecha lleva un corazón en llamas y encima aparece una paloma también envuelta en llamas. Se ha afirmado que se trataba de una *Alegoría de la Caridad* por llevar la llama del amor que suele ser uno de sus atributos, pero dicha alegoría va normalmente acompañada de niños. Peréz Sánchez prefirió identificar la imagen al *Amor Divino*. Sin embargo en los conocidísimos tratados de iconología de Cesare Ripa, la alegoría del *Amor Divino* se representa con una figura de hombre.

A menudo estas alegorías que comprendían fácilmente los contemporáneos de los pintores del XVII resultan difíciles de interpretar hoy en día. Así un cuadro de Simon Vouet conservado en el Louvre, que representa una elegante mujer sentada con una palma en una mano y un corazón en llamas en la otra, aparece en los textos antiguos como la *Bonne Foi*, pero en la exposición *Vouet* presentada en el Grand Palais de París en 1991, se tituló *Allégorie de la Charité* [véase cat. exp. París 1991, n° 30]. Otra interpretación de una figura femenina "vestida de oro, con una paloma y un corazón" es según Ripa la *Sinceridad* [Bau/Brême, 1999, p.87]. Así la representa Charles Coypel en el Palacio del Parlamento de la ciudad francesa de Rennes. En otros tratados antiguos el corazón con llamas sirve de atributo a la *Felicidad eterna*, a la *Oración* y a la *Caridad.*

Fig. 1: Anton II Wierix, *Amor Divino*, grabado en C*or Iesu amanti sacrum*.

Fig. 2: Crispin de Passe, *Benignitas*, grabado en la serie de las siete *Virtudes Cardinales.*

Una identificación absolutamente segura de esta curiosa y elegante figura parece actualmente casi imposible. Como recordaba Pérez Sánchez, los grabados flamencos y franceses son frecuentes fuentes de inspiración para Zurbarán. Por supuesto el corazón con llamas significa el *Amor Divino* (fig. 1). La figura de la *Benignitas* (la Bondad) grabada por Crispin de Passe para una serie de las siete *Virtudes Cardinales* (fig. 2), que representa una mujer elegante, pero descalza, con un corazón encendido en la mano derecha, bien pudo inspirar aquí Zurbarán. Con todas estas dudas nos parece prudente titular el cuadro *Alegoría de una virtud cristiana.*

220. SAN JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 160 x 164 cm
Sevilla, Catedral, Museo catedralicio

PROCEDENCIA: Sevilla, colección Pedro Curiel, ofrecido por D. Pedro Curiel a la catedral, siglo XVIII; Sevilla, Catedral, Capilla de los Bautizos (ca 1800); Sevilla, Catedral, Sacristía de la Antigua; Sevilla, Catedral, Museo catedralicio.

San Juan Bautista, precursor del Mesías y primo de Jesús, ocupa un lugar primordial en la jerarquía de los santos. Su posición en la historia de la Redención es muy peculiar, ya que se le considera el último de los profetas y el primer mártir cristiano. Pacheco dió consignas muy precisas para la representación del Bautista: "por ser el primer santo que la Iglesia pone en su letanía despues de la Madre de Dios" [ed. 1990, pp. 661-667]. Esta pintura de Zurbarán, regalada a la catedral de Sevilla en el siglo XVIII por D. Pedro Curiel, se ajusta de forma general a las directrices de Pacheco, excepto en lo referente a la edad y al atuendo, cuya inspiración procede más bien de la iconografía elaborada por los artistas del post-renacimiento en Italia. San Juan está representado como un adolescente y no con una edad de veintinueve o treinta años como aconsejaba Pacheco. Lleva una corta túnica de piel tal como lo describe San Mateo: "Llevaba Juan un vestido de piel de camello" (Mt 3, 4).

Al viejo pintor, maestro y suegro de Velázquez, al igual que al cardenal Paleotti, teórico del arte postridentino en Italia, le preocupaba la verdad histórica y el decoro, consideraciones que Zurbarán respectaba siempre escrupulosamente. Como primo de Jesucristo, Juan Bautista debía ser representado tan apuesto como Él, pero al mismo tiempo, tostado y moreno, por haber vivido en el desierto. El pintor conserva aquí los tradicionales atributos del Bautista, quien sostiene una pequeña cruz, símbolo del sacrificio futuro del Cristo, como si fuera la llave del Reino de los Cielos [Pacheco, *ibidem*, p. 666]. Señala con la mano el cordero, su compañero tradicional en las representaciones, visualizando las palabras que exclamó la primera vez que reconoció a Jesús: "Este el cordero de Dios" (Jn 1, 29). Este tipo de representación resultó a veces controvertida, pero fue aprobado por Molanus [1570, Lib. II, Cap. XI] que siempre fue una referencia incuestionable para Pacheco.

El lienzo de la Catedral de Sevilla, obra de devoción privada por sus dimensiones, está perfectamente logrado a nivel compositivo: la figura del joven santo y el paisaje que le rodea están tratados con la misma importancia. El adolescente lleva la túnica de piel de camello que deja descubierto un hombro, los brazos y las piernas. Porta también un manto rojo, color que alude obviamente a su futuro martirio. Su figura está bien proporcionada y su postura es más flexible que el *San Juan Bautista* del retablo de la cartuja de Jerez de la Frontera (cat. n° 128), con el cual Guinard lo ha relacionado. El modelado es degradado, lo que permite suponer que su ejecución es posterior (hacia 1650) a la que se le confería anteriormente. La luz es también menos violenta y más difusa, produciendo delicados efectos de penumbra. Los coloridos suaves, ocres y verdosos en el bello paisaje se armonizan con la lana blanca del cordero.

El cordero mira hacia el suelo delante del joven santo y presenta un notable detalle que hace suponer que se trata de un animalito pintado del natural. El corderito muy flaco podría "responder a uno de los juegos simbólicos del pintor de Fuente de Cantos, pues su raquítica aparencia pudiera ser un recurso expresivo que aludiera a la condición de ayuno del santo en el desierto" [Aparicio/Pizarro 1998, p. 168].

El rostro del muy joven anacoreta es de una excepcional belleza y su expresión de un naturalismo prodigioso. No sabemos con quien habla el santo, acompañando su palabra con el gesto de la mano, pero podemos suponer que se trata de un diálogo místico, entre el solitario adolescente y su Creador invisible.

221. SAN JERÓNIMO PENITENTE

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 170 x 122 cm
Montargis, Musée Girodet (Inv. n° 874. 19)
Restaurado por Moras en 1960
Restaurado por Robert Mallet en 1991

PROCEDENCIA: Procedencia española desconocida; París, colección del mariscal Soult; donado al Museo de Montargis por la duquesa de Dalmacia, su nuera, antes de 1853.

Fig. 1: Pietro Torrigiano, *San Jerónimo penitente*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

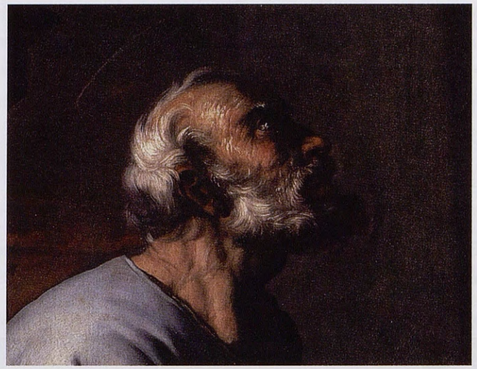


Fig. 2: Zurbarán, *Arrepentimiento de San Pedro* (cat. n° 229), detalle. Sevilla, Arzobispado.

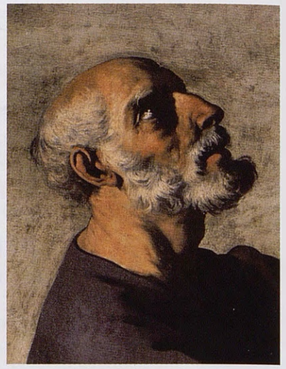


Fig. 3: Zurbarán, *Visión de de los animales impuros* (cat. n° 227), detalle. Sevilla, Catedral.

Aunque la atribución a Zurbarán haya sido puesta en duda por Harris y López-Rey, las analogías que presenta este cuadro con otras obras seguras del maestro, permiten aceptar la obra que por cierto estaba muy repintada, antes de su restauración de 1991. Depués de levantar los repintes, el lienzo muestra calidades evidentes.

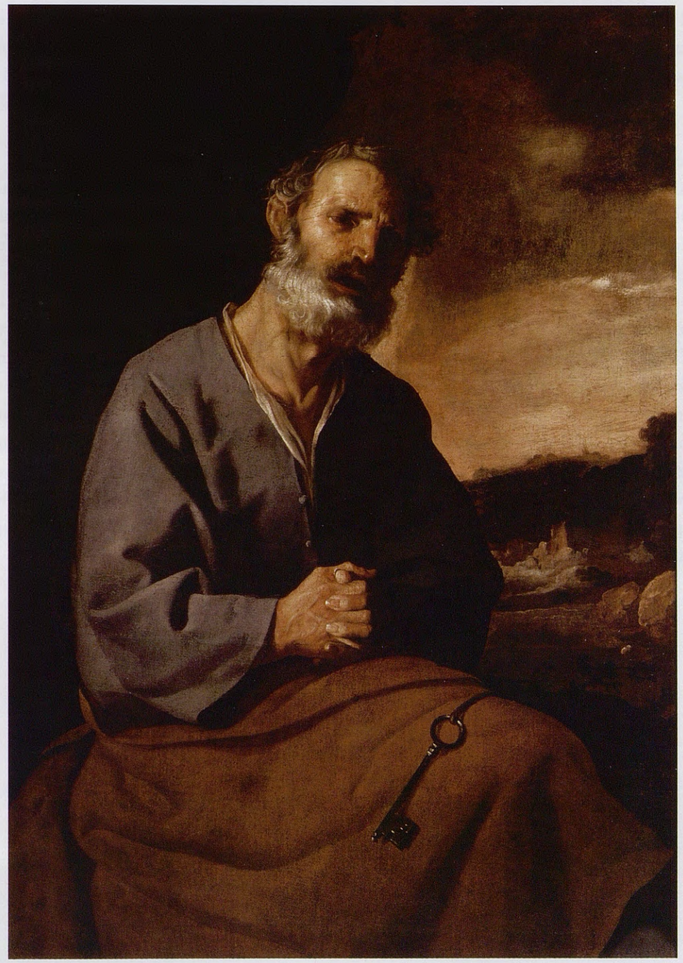
Para la composición general del lienzo, el pintor se inspira claramente del *San Jerónimo penitente* de Pietro Torrigiano (Florencia, 1472-Sevilla, 1528), entonces en el altar mayor del Monasterio San Jerónimo de Buenavista, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 1).

El rostro de San Jerónimo es muy parecido al del *Arrepentimiento de San Pedro* en el Arzobispado de Sevilla (cat. n° 229, fig. 2), así como al de *La Visión de los animales impuros* del retablo de la Catedral de Sevilla (cat. n°227, fig. 3). La musculatura del santo anacoreta también recuerda a la de un *San Sebastián* en una colección privada (cat. n°230). Estas tres obras tardías (ca 1650) permiten fechar el *San Jerónimo* de Montargis en la última etapa sevillana del artista.

222. LÁGRIMAS DE SAN PEDRO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 133,5 x 97 cm
Marsella, Musée des Beaux Arts, Palais de Longchamp

PROCEDENCIA: Málaga, un convento de frailes (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 340 (1), n° 350 (4) (?); Londres, venta Louis-Philippe, Christie's, 6 de mayo de 1853, n° 64; comprado por Bigge [o Wigger] (4 £); entró en el Museo de Marsella en 1869 por intercambio con el coleccionista.



De todos los pasajes de la vida de San Pedro, él que más fue representado en la época de la Reforma católica fue sin lugar a dudas él de su arrepentimiento. Curiosamente casi todas las representaciones realizadas por Zurbarán del príncipe de los apóstoles son las *Lágrimas de San Pedro* (véase cat. n° 59), no sólo en cuadros de devoción privada como el que estudiamos ahora, sino en sus figuras de cuerpo entero de los Apostolados (véase cat. n° 58). Por su arrepetimiento y su contrición, esta iconografía se consideraba entonces como la más representativa del ejercicio masculino del sacramento de la Penitencia. San Pedro, con el rostro envejecido por su sentimiento de culpabilidad, los ojos bañados de lágrimas a causa de su dolor tras negar tres veces a Cristo durante la Pasión, se asociaba tradicionalmente a Santa María Magdalena, figura femenina de la Penitencia.

Los escritos piadosos adecuados a la meditación de los pecadores se multiplicaron después del Concilio de Trento. Uno de los más famosos fue el largo poema de Luigi Tansillo *Lacrime di San Pietro*, traducido al castellano en quintillas por Gálvez de Montalvo y publicadas en Madrid en 1587 bajo el título *Las lágrimas de San Pedro*. Pérez Sánchez cita otro poema, también llamado *Las lágrimas de San Pedro* publicado en Sevilla en 1609 por Rodrigo Fernández de Ribera "obra menor, significativa sin embargo de la presencia que el tema tenía en la vida religiosa del tiempo" [Pérez Sánchez 2000, pp. 17-19].

Como hemos dicho, Zurbarán recurrió, en numerosas ocasiones a la repetición de temas, siendo estas una excelente ocasión para apreciar su evolución. Si comparamos esta imagen con la de Lisboa o de Toledo encontramos una evidente diferencia en el tipo físico de San Pedro, no tan plebeyo en las versiones tardías del tema (véase cat. n°s 228, 229), a pesar de que el esquema compositivo se repita. La composición en la que el príncipe de los apóstoles llora su negación de Jesucristo debió ser un prototipo muy apreciado en la Sevilla del siglo XVII, como atestiguan las numerosísimas versiones pintadas por todos los maestros [véase Pérez Sánchez, *op. cit.*]. La figura se ubica en el primer plano, recortada de tres cuartos ante una cueva, viéndose a su derecha un desolado paisaje envuelto en la luz del alba, alusión al momento concreto en que San Pedro "lloró amargamente". Viste el hábito azul y el clásico manto ocre amarillo con pesados pliegues. Junta sus manos sobre sus rodillas donde está dispuesta una enorme llave que permite su clara identificación con San Pedro [Molanus, Lib. III, Cap. XXI, ed. 1992, p. 391]. Es una figura amplia que fue atribuida a Zurbarán por primera vez por Charles Sterling en 1949 [carta al museo]. Se puso en duda esta atribución en un momento en que se desconocía y menospreciaba totalmente el último estilo del pintor extremeño, pero su parecido con los cuadros del retablo de la Catedral de Sevilla, permite aceptarlo como un original fechable hacia 1650.

223. SAN PEDRO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 180 x 110 cm
Sevilla, Iglesia San Esteban, retablo mayor
Restaurado en 1967-1968 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia de San Esteban, retablo mayor, primer cuerpo, lado izquierdo; retablo desmontado a comienzos del siglo XIX; colocado en su emplazamiento original en 1972.

Esta pintura se encuentra en el retablo mayor de la Iglesia de San Esteban, lugar para donde fue seguramente pintada. La obra de carpintería de dicho retablo fue iniciada en 1628 por el escultor Luis de Figueroa. En 1639 el retablo no se daba aún por concluido y sólo en 1669 fue dorado. Desmontado a principios del siglo XIX, los cuadros que lo componían fueron repartidos por los muros de la iglesia. En 1972 el retablo volvió a ser colocado en su lugar primitivo tras la restauración de sus pinturas. No se ha encontrado ninguna documentación referente a los lienzos en los que intervinieron Zurbarán y otros pintores. Actualmente, como lo había escrito ya Ceán, Bermúdez, la crítica considera con razón que sólo las representaciones de *San Pedro* y de *San Pablo* que ocupan los registros laterales del cuadro principal -el *Martirio de San Esteban* de autor desconocido- pueden atribuirse con seguridad a Zurbarán y fecharse hacia 1650. Desde la antigüedad se relacionó a San Pedro, elegido por Cristo a la cabeza de la Iglesia, con San Pablo, que llevó el cristianismo a los gentiles. La Iglesia celebra el mismo día 29 de junio el aniversario de sus dos martirios. Es frecuente encontrarlos unidos en las representaciones artísticas y la antigua tradición pone a San Pedro a la izquierda y a San Pablo a la derecha del espectador. Los teóricos del arte postridentino, Molanus [Lib. III, Cap. XXIV, ed. 1992, pp. 398-401] y Pacheco [ed. 1990, p. 668], explican ampliamente estas posiciones, que les parecen incongruentes. Pedro, jefe incontestable de la Iglesia, debería ocupar el lado derecho, que es el de honor. Sin embargo, en estas representaciones, los dos apóstoles están a ambos lados del tabernáculo donde está realmente la presencia divina. Pedro ha compartido la vida de Jesús y aparece a su derecha, del lado del Evangelio, en el que se encuentran sus hechos, mientras que Pablo, célebre por sus cartas a los gentiles, aparece del lado de la Epístola.

Fig. 1: Ribera, *San Pedro*, 1637. Vitoria-Gasteiz, Museo Diocesano de Arte Sacro.

Eusebio de Cesarea (ca. 265-240) nos dice en su *Historia Ecclesiæ* que unos paganos que habían sido convertidos por los dos santos pintaron los retratos de ambos. Pacheco señala en la Capilla Real de Granada y en la sacristía de San Pablo en Sevilla, copias de los "auténticos" retratos de los santos apóstoles. No podemos ignorar entonces, que San Pedro tenía el cabello corto, rizado y abundante, los ojos negros, pero inyectados de sangre a causa de las lágrimas que derramaba, y la nariz bastante larga y tampoco que su túnica era azul y su manto anaranjado [Pacheco, *op. cit.*, pp. 667-668]. Zurbarán representa al jefe de la Iglesia con esta aparencia consagrada durante siglos y con sus atributos tradicionales: la llave del Reino de los Cielos y el Evangelio que tenía que dar a conocer el mundo.

Llama la atención la evolución del estilo de Zurbarán comparando este personaje de *San Pedro*, muy próximo a los del retablo de la capilla de San Pedro de la catedral hispalense, con el *San Pedro* del Apostolado de Lisboa, firmado y fechado en 1633, o de su réplica del museo de Toledo (cat. nos 58-59). En el *Apostolado* de Lisboa, realizado con participación del taller, los tipos físicos de las figuras eran más plebeyas, los gestos más rígidos, las actitudes frecuentemente sacadas de modelos ajenos, resultaban más esterotipadas. Son cuadros muy tenebristas bajo la influencia de Ribera. Este *San Pedro* del retablo de San Esteban, más esbelto, presenta unos volúmenes bien equilibrados que se insertan con mucha naturalidad en la arquería del retablo. El príncipe de los apostoles parece haberse parado mientras andaba con su libro bajo el brazo y la llave simbólica en la mano. Está inmerso en un aparente diálogo místico con el más allá, atento pero sin inquietud. La armonía de los colores, reducidos a tres, resulta soberbia: el azul de la túnica con la línea blanca del escote, el ocre del manto y los grises del fondo transparente y de la barba. La tela de la capa recogida a la cintura cae simplemente a la derecha con pliegues

geométricos en la sombra. Gracias a un sabio juego de las luces sobre la figura, Zurbarán consigue con eficacia pasar de lo más oscuro a la claridad a traves de la penumbra y con una sutil utilización de las veladuras. Por este tratamiento de la luz y la mayor suavidad de la pincelada de excepcional calidad, el *San Pedro* y el *San Pablo* de San Esteban son unas obras que pueden fecharse en torno a 1650-1655, junto con el retablo de la Catedral sevillana dedicado a San Pedro. Aunque estas fechas pertenecen al último periodo de la estancia de Zurbarán en Sevilla, las dos grandes figuras de cuerpo entero y de grave monumentalidad siguen siendo un homenaje a Ribera (fig. 1); pero no del Ribera rigurosamente tenebrista de los años juveniles sino el de los cuadros más luminosos del final de la decáda de los treinta, de un pictoricismo más acusado y una ejecución más libre.

224. SAN PABLO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 180 x 110 cm
Sevilla, Iglesia de San Esteban, retablo mayor
Restaurado en 1967-1968 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Sevilla, Iglesia San Esteban, retablo mayor, primer cuerpo, lado izquierdo; retablo desmontado a comienzos del siglo XIX; colocado en su emplazamiento original en 1972.

Esta pintura, junto con la representación de San Pedro (cat. n° 223), son las dos únicas obras autógrafas de Zurbarán en la iglesia hispalense de San Esteban. Compañero del anterior, este *San Pablo* se encuentra en el primer cuerpo del lado izquierdo del retablo mayor, junto al gran *Martirio de San Esteban* de autor desconocido.

La iconografía elegida para representar a San Pablo está tan establecida como la de San Pedro y Zurbarán se atiene escrupulosamente a lo que se sabía del apóstol de los gentiles. El santo era un poco encorvado, de tez pálida y como era calvo parecía de mayor edad de la que en realidad tenía. Su barba era larga y bastante poblada y con abundantes canas. Sus ropas, según Pacheco, debían representarse de color verde y rojo [ed. 1990, p. 670]. Sus atributos tradicionales son el libro y la espada, instrumento de su suplicio ya que, como ciudadano romano, fue decapitado.

La figura monumental de San Pablo se recorta de frente, sumergida en un fondo de sombra. Los contrastes de luz, así como su ejecución están tratados con vigor pero el colorido más suavizado y el dibujo más suelto, refleja la técnica empleada por Zurbarán en la década de los cincuenta. Como en la mayoría de los *Apostolados*, San Pablo se apoya en la espada de su martirio, particularmente importante aquí. Debajo del brazo iquierdo lleva un gran libro, el de sus epístolas, un poco doblado y gastado por haber sido a menudo consultado. El talento de Zurbarán para pintar estos objetos de naturaleza muerta no deja de sorprender por su agudo sentido de lo real.

El rostro del santo podría ser el verdadero retrato de un anciano erudito, calvo y barbudo, y con la mirada enérgica que transmite la impresión que el viejo apóstol está terminando su magna misión de evangelización. Con razón, se ha relacionado esta fisonomía con la del San Jerónimo en el *Castigo del ciceroniano* de la capilla epónima del Monasterio de Guadalupe (cat. n° 165), lo que confirma que las pinturas de dicha capilla debieron pintarse años más tarde que los lienzos de la sacristía (1638-1639).

225. SAN GUILLERMO DE AQUITANIA

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 188 x 101 cm
Inscripción ángulo inferior derecho: *S. Guillermo duq³ deAagitania*
Inscripciones en el marco: arriba *RAMIRVS 2° MONACS ARAG. REX 10*
abajo *AB ANNO XPI 1133 AD ANNVM 1147*
Nueva York, colección privada

PROCEDENCIA: Francia, Mademoiselle Bonvoisin, antes de 1962; Versailles, venta Palais des Congrès, 2 de marzo de 1986, lote 59 (no vendido); París, venta Drouot, 22 de marzo de 1988, lote 108; París, colección particular; Nueva York, colección particular.

Fig. 1: Jérôme David según Claude Vignon, *San Guillermo de Aquitania*, grabado.

La Orden de los hermanos ermitaños de San Guillermo apareció en la segunda mitad del siglo XII en Italia central propagándose en el siglo siguiente hacia el norte de Europa, Francia, Países Bajos y Alemania. Ya muy dispersa en la época de la Reforma protestante, no sobrevivió más allá del siglo XVIII.

La personalidad de su fundador Guillermo, llamado "de Malavalle", se distingue bastante mal de los homónimos más o menos contemporáneos, principalmente de Guillermo de Toulouse y de Guillermo X de Aquitania, ambos también santos. Los primeros biógrafos se basaron en la *Leyenda dorada*. De origen noble, de la familia de los condes de Poitiers, Guillermo había decidido, a la vuelta de un peregrinaje a Palestina y quizás a Compostela, llevar en Toscana una vida ascética y solitaria. Descubrió en un valle inhóspito llamado Malavalle, el lugar donde fijar su retiro en compañía de un solo discípulo, Alberto, que sería su primer biógrafo. San Guillermo "*el Grande*", cuya fiesta está fijada el 10 de febrero, fecha de su muerte en 1157, no fundó una orden religiosa, sino que tras su fallecimiento se constituyó una comunidad de hombres deseosos de seguir su ideal de retiro y de penitencia. Reconocidos como orden mendicante, estos monjes tomaron el nombre de *Guillermitas*.

Dicha Orden no se desarolló en España. Sin embargo, el padre cisterciense español Fray Crisóstomo Henríquez descubrió en Alost hacia 1620, cuando viajaba por los Países Bajos, la existencia de los Guillermitas y contribuyó a difundir el culto al santo fundador en la península. Escribió una *Apologia pro Sancto Guillermo, Aquitarum duce* (Bruselas, 1626), donde señala a próposito de estos monjes: "Estos profesos siguen la Regla cistercience, llevan nuestro hábito y utilizan en el coro nuestros breviarios, misales y otros libros litúrgicos". Como la mayoría de los historiadores de la época, Henríquez confunde varios Santos Guillermos y retoma las leyendas difundidas por los más célebres *Flos Sanctorum* contemporáneos, como los de Villegas o de Ribadeneira. En una de estas vidas se inspira Zurbarán, ayudado de su obrador, para pintar éste asombroso *San Guillermo de Aquitania*, barbudo, semicaballero, semiermitaño.

El cuadro resume la leyenda extendida entonces de Guillermo X, duque de Aquitania y conde de Poitiers y Toulouse, una especie de malvado gigante guerrero que había apoyado al partido del antipapa Anacleto. San Bernardo, que defendía la justa causa del Papa Inocencio II, se opuso al duque. En una pequeña escena al fondo del cuadro se representa el instante de la conversión: San Bernardo, celebrando la misa en la iglesia monástica de Parthenay (Francia), sale con la hostia consagrada y la presenta a Guillermo, quien se arrodilla, convertido. Tocado por la gracia, el duque le pide al Papa una penitencia proporcional a sus faltas: cumplió el peregrinaje a Jerusalén y vivió en penitencia y retiro hasta su muerte. El santo está pintado de pie, en meditación, con los brazos cruzados sobre el pecho, todavía vistiendo la cota de malla y su coraza de guerrero, pero descalzo y habiendo dejado la bandera de la batalla en el suelo. La inscripción que figura en el marco, sin duda dictada por un comitente letrado, fecha el acontecimiento en el reino de Ramiro II de Aragón, llamado "el Monje", muerto en 1147. Este príncipe había sido sacado de su convento para suceder a su hermano y se había casado con una hermana de Guillermo de Aquitania. El texto inscrito en el marco evoca discretamente este parentesco.

Podemos suponer que este *San Guillermo de Aquitania* pintado por Zurbarán con participación de su obrador formara parte de una de las series de fundadores destinadadas a la exportación al Nuevo Mundo. Entre los grabados muy difundidos en el siglo XVII de Michel von Lochom sobre *Las vidas de fundado-*

res y reformadores de ordenes religiosas figura en buen lugar el de "San Guillermo duque, conde y ermitaño". Sin embargo, no es este grabado el que está retomado aquí, sino la bella estampa de Jérôme David segun composición de Claude Vignon (fig. 1). El cuadro se inspira literalmente en el modelo francés. Solamente la bandera ha sido despazada y está a los pies del santo en el cuadro de Zurbarán, quien prolonga la vestimenta del duque de Aquitania con un sayal que cae a media pierna y con una cota de malla de un marrón más fuerte que le recubre medio cuerpo. Liberado de su modelo para el fondo del paisaje, el artista ha elegido un fondo de naturaleza verdosa, pintado en tonalides verdes, ocres y marrones, más cerca de los paisajes flamencos que andaluces, quizás para recordar a los guillermitas redescubiertos en los Países Bajos por el padre Henríquez. La gran figura del fundador, severa y vigorosa, se alza sin integrarse verdaderamente en la naturaleza que le rodea.

En 1970, Paul Guinard publicó una serie de *Sibilas* del obrador de Zurbarán (¿de Polanco?), inspiradas en los grabados de Gilles Rousselet y Abraham Bosse sobre composición de dibujos de Claude Vignon. Este nuevo préstamo tomado del arte inflamado y dramático del pintor francés puede sorprender en uno de los maestros más estáticos de la gran escuela española del Siglo de Oro. Esto confirma, en todo caso, la libre circulación de grabados franceses en la Sevilla del siglo XVII. La sorprendente silueta del *San Guillermo de Aquitania* pertenece a los años 1650-1658, tan fecundos en la producción de series para las colonias. Debió conocer una cierta celebridad, ya que se conoce una réplica de calidad inferior, con un cierto número de variantes, en una colección privada de Lima.

226. INMACULADA CONCEPCIÓN

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 323 x 190 cm
Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro

PROCEDENCIA: Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro, 2º cuerpo, centro del retablo.

La iconografía de este enorme lienzo del retablo de San Pedro que aún se conserva en su capilla de la Catedral de Sevilla es muy curiosa. Aquí la Virgen, de tamaño "mayor que el tamaño natural" como bien apuntó Céan [1880, VI, p. 48], no sólo permanece sobre la luna creciente con la habitual peana de *putti*, sino también en un corazón, cuya punta se apoya en la parte central del paisaje que aparece a sus pies. Stratton explica esta anomalía iconográfica por una "devoción personal" del comitente y recuerda que la primera *Inmaculada Concepción* pintada por Zurbarán (ca 1628-1630) lo fue para el desaparecido colegio sevillano de las Esclavas Concepcionistas del Divino Corazón (cat. n° 20). La inclusión en esta obra del corazón sagrado quizá se hiciera a petición de los patronos que eran los "esclavos concepcionistas del Sagrado Corazón". Así, de nuevo, la pintura no se limitó a representar la Virgen de la Inmaculada Concepción, sino que adquirió valor de testimonio de una devoción especial e individual hacia ella [Stratton 1988, p. 76]. En otro lugar habíamos intentado demostrar que, en Europa, la devoción a los Sagrados Corazones de Jesús y María existía anteriormente a las apariciones a Marguerite-Marie Alacoque en Francia, a Paray-le-Monial. La *Visión de San Alonso Rodríguez*, pintada en 1630 por Zurbarán para los jesuitas de Sevilla (cat. n° 46) ilustra perfectamente esta misma devoción; así como esta *Inmaculada* de la catedral sevillana [Delenda 1993, pp. 129-132].

Fernando de la Torre Farfán admiró en 1671 en el retablo de la capilla del apóstol San Pedro, las pinturas "del pincel de Francisco de Zurbarán, Pintor aplaudido en Sevilla, y después acreditado en la Corte" [1671, ed. 1985, p. 155]. La ejecución del retablo de San Pedro se situaba antaño muy temprano en la obra del pintor (1626), pero Guinard primero en 1946, y Soria en 1951 pusieron en duda esta fecha tradicional. Caturla localizó unos documentos que prueban que no se realizaron las pinturas de dicho retablo en la catedral hasta 1650 [Caturla/Delenda 1994, p. 201 y doc. n°s 49, 52, 57, 140 y 152]. Como casi todos los conjuntos, las pinturas encargadas a Zurbarán fueron realizadas en su obrador con participación de sus ayudantes. Las pinturas del banco hechas con el empleo de estampas ajenas pertenecen claramente al taller. En el primer cuerpo del retablo la figura del santo titular, *San Pedro Papa*, en actitud frontal y hierática, no es de la mano del pintor. El segundo cuerpo del retablo está centrado en esta monumental representación de la *Inmaculada Concepción*.

No es extraño que esta *Purísima* llamativa ocupará un lugar tan destacado. Recordemos que la capital andaluza se entregó desde 1613 a un ingente culto inmaculista, precisamente cuando el adolescente extremeño aprendía su oficio de pintor de imaginería. Seguramente el aprendiz quedaría impresionado por este fervor mariano. La ciudad entera se dedicaba a defender y honrar el "glorioso privilegio" de la Virgen María contribuyendo así a crear la imagen de la *Inmaculada Concepción*, tan entrañable para el pueblo sevillano, dos siglos antes de su proclamación oficial por el Papa. No sorprende entonces que precisamente encima de la representación de *San Pedro papa* aparezca esta luminosa figura de la Purísima. El devoto ambiente de fervor inmaculista en Sevilla explica esta elección de un tema que también convenía perfectamente a Zurbarán.

En la cronología algo incierta del retablo de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla, la estilizada y alargada figura de María vestida de rosa se inserta en una producción no muy temprana que recuerda las *Inmaculadas* posteriores a 1645 y anuncia las de 1658. Las variaciones de Zurbarán de este tema tan sevillano nos muestran a un pintor preocupado por no repetirse literalmente dentro de un genero cuya iconografía se fue asentando poco a poco a la largo de su carrera. Aquí apenas se adivinan entre nubes doradas los símbolos marianos celestiales mientras que se ven claramente los de la tierra en un paisaje que parece circundar el enorme corazón, del mismo rosa que la túnica de María. La silueta de la Virgen se curva levemente, tiene sus manos unidas ligeramente a la izquierda y el vuelo de la ampulosa

capa aumenta el movimiento general. El entorno de cielo dorado subraya el vigor plástico de la luminosa aparición celestial, que forma un fuerte constraste con los lienzos laterales de la historia de San Pedro en tonos más tenebristas.

Otra rareza iconográfica en esta obra de Zurbarán es la presencia de la bella corona imperial, como recomendaba Pacheco, aquí inclinada sobre la cabeza de la Virgen como en el cuadro de la *Virgen de los cartujos* de la sacristía de las Cuevas, hoy conservado en el museo de Sevilla (cat. n° 243). Esta impresionante *Inmaculada* posee cierta corporeidad volumétrica más cercana a la plástica que a lo pictórico. Todavía ubicuada en el lugar para la cual fue pintada aparece en su capilla, con poca luz y detrás de las rejas, casi como un imagen de talla, del mismo modo que el famoso *Crucificado* de San Pablo pintado más de veinte años antes.

227. VISIÓN DE LOS ANIMALES IMPUROS

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 270 x 124 cm
Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro

PROCEDENCIA: Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro, 1er cuerpo, lado izquierdo del retablo.

Fig. 1: Martín de Vos, *La Visión de San Pedro*, grabado.

Los lienzos laterales del cuerpo inferior del retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla, de una monumentalidad y solidez características de Zurbarán, son atribuibles sin duda a la mano del maestro así como la gran *Inmaculada Concepción* ya estudiada (cat. n° 226) que orna el centro del segundo cuerpo. En el lateral izquierdo del primer cuerpo figura esta *Visión delos animales impuros* por San Pedro. Hemos visto como el *San Pedro Papa* que preside este primer cuerpo no es de Zurbarán, podría ser el cuadro ofrecido en 1646 por un devoto para la capilla del "Señor San Pedro" [Caturla/Delenda 1994, doc. n° 140].

Aunque esta curiosa escena de la *Visión de los animales impuros* esté escasamente representada en la pintura, se basa concretamente en la narración canónica de los Hechos de los Apóstoles. Ocurrió el episodio en Jafa, estando San Pedro en casa de un tal Simón, curtidor (Hch 10, 10-16) para explicarle que la gracia del Espíritu Santo también se otorgaba a los paganos. De vuelta a Jerusalén, los judios partidarios de la circunsición para todos los cristianos, reprocharon al apóstol haber comido con los gentiles. "Entonces Pedro comenzó a darles una explicación, punto por punto: -Estaba yo en Jafa orando cuando caí en éxtasis y tuve una visión. Una especie de lienzo grande, colgado por las cuatro puntas, descendía desde el cielo, y llegó hasta mí. Yo lo miraba fijamente y vi que estaba lleno de cuadrúpedos, bestias, reptiles y aves. Entonces oí una voz que me decía: "Pedro, levántate, mata y come". De ninguna manera, Señor -respondí- jamás ha entrado en mi boca cosa profana o impura". Pero la voz me habló por segunda vez desde el cielo y me dijo: "Lo que Dios ha hecho puro, no lo consideres tú impuro". Esto se repitió tres veces, y después todo fue subido de nuevo al cielo" (Hch 11, 4-11).

Como de costumbre, Zurbarán se esforza en representar la escena lo más fielmente posible. Pinta a San Pedro rezando de rodillas con las manos extendidas en posición de orante pero que también significa el asombro. En el primer relato de los Hechos, se precisa: "Pedro subió a la azotea hacia el mediodia a orar" (Hch 10, 9). Se trata de una escena diurna donde vemos bajar como un gran mantel que contiene toda clase de animales monstruosos, aves, serpientes y dragones, que se retuercen caprichosamente entre las curvas del paño. A la derecha del santo aparece un libro abierto apoyado sobre una mesa rocosa y un paisaje montañoso. El cielo claro y dorado es el de mediodía como lo cuentan los Hechos. Para reproducir este episodio sin muchos precedentes iconográficos, Soria identificó modelos flamencos grabados de finales del siglo XVI (fig. 1), así como los *Quadrins historiques de la Bible* grabados a mediadis del siglo XVI en Lyon por Bernard Salomon [ed. 1951, p. 154 y p. 191].

La figura del santo aparece iluminada a contraluz desde lo alto. Su rostro de perfil, muy parecido a otras representaciones tardías del apóstol (cat. nos 214 y 229), pero con las cejas más fruncidas, refleja perfectamente el increíble asombro de San Pedro delante de tan extraña visión. Con un vigor plástico casi escultórico, su silueta se recorta rotundamente sobre el fondo claro. Viste los colores tradicionales: túnica azul, aquí más bien violeta oscuro, y manto ocre que también se ha oscurecido hacia un tono marrón.

228. LÁGRIMAS DE SAN PEDRO

ca 1650
Óleo sobre lienzo, 270 x 124 cm
Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro

PROCEDENCIA: Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro, 1er cuerpo, lado derecho del retablo.

El arrepentimiento de San Pedro, o tradicionalmente las *Lágrimas de San Pedro*, es el tema del lienzo situado del lado derecho en el primer cuerpo del retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla. Zurbarán, inspirado en los modelos riberescos, pintó en 1633, para el *Apostolado* actualmente conservado en el Museu de Arte Antiga de Lisboa (cat. n° 58), un San Pedro arrepentido, con los ojos llorosos y las manos enlazadas. Si no resulta muy corriente esta tipología en un *Apostolado*, no podía faltar esta iconografía tan repetida en el arte postridentino en un retablo dedicado al príncipe de los apóstoles. Émile Mâle señala como los exegetas de la Reforma católica exageraron el "*Flevit amare*" (lloró amargamente) del Evangelio de San Lucas (Lc 22, 62), predicando y escribiendo que San Pedro había llorado durante toda su vida su culpa [Mâle 1932, p. 66], lo que explica que veamos aquí el arrepentimiento del apóstol en pleno día iluminado por el sol. Así el primero de los papas daba el perfecto ejemplo de su arrepentimiento habiendo sido perdonado en vida por el propio Jesucristo, lo que justificaba el sacramento de la Penitencia atacado por los protestantes.

Sin embargo, podemos observar una evolución importante en la representación de San Pedro, de tipo más joven, muy popular, casi vulgar, en 1633 y aquí más mayor, medio calvo, barba y pelo canoso con una mirada anhelante dirigida hacia el cielo, mirada muy parecida a la de los santos en éxtasis pintados por Zurbarán. El mismo modelo de hombre maduro con el cuello muy ancho ha servido para la *Visión de los animales impuros* del mismo retablo o del *San Pedro arrepentido ante Cristo a la columna* (cat. n°229). Aunque aquí se presente llorando amargamente y con la boca entreabierta donde faltan algunos dientes, no cae en la vulgaridad y expresa con mucha naturalidad el intenso remordimiento de San Pedro por haber negado a Cristo. Como la del cuadro compañero, la pincelada es muy suelta y la factura libre. Podemos suponer que viste túnica morada como símbolo de Penitencia.

229. SAN PEDRO ARREPENTIDO ANTE CRISTO A LA COLUMNA

ca 1650-1655
Óleo sobre lienzo, 220 x 154 cm
Sevilla, Palacio Arzobispal

PROCEDENCIA: Sevilla, iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, capilla del altar mayor, propiedad de Doña Micaela Huet antes de 1836; Sevilla, Iglesia de San Alberto, 1865 (?); Sevilla, Palacio Arzobispal, Sala de Audiencia antigua desde 1907 (?).

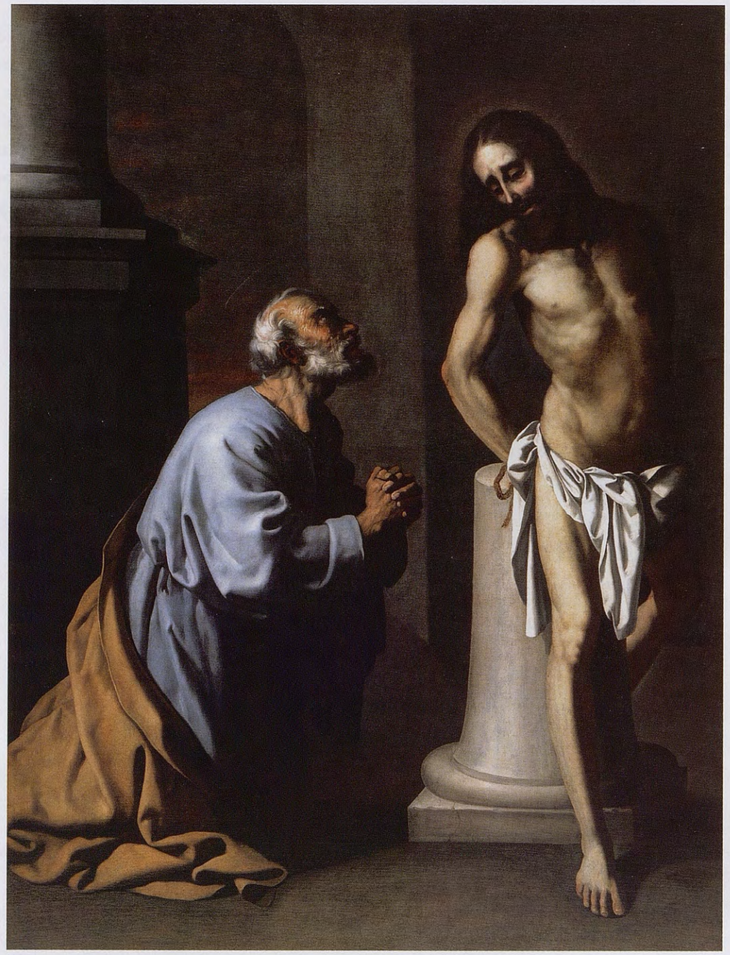


Fig. 1: Alejo Fernández, *Cristo atado a la columna*. Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Fig. 2: Bernabé de Ayala, *San Roque*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Considerado como de un pintor anónimo [Valdivieso/Serrera 1979], este cuadro fue dado a conocer como un lienzo original de gran calidad de Zurbarán por Enrique Valdivieso en 1985. Según un inventario manuscrito en 1907 de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, esta pintura procede de la Iglesia de San Alberto de dicha ciudad. Se sabe que esa iglesia recogió las obras de arte del desaparecido Convento de San Felipe Neri de Sevilla hacia 1865. González de León cita en el Oratorio en 1844 un "San Pedro orando, cuadro grande y magnífico de Zurbarán". Más curiosa es la descripción del padre filipense Cayetano Fernández que vió en la iglesia: "En los respectivos senos de los arcos, sobre portadas sencillas, se admiraban dos grandes lienzos, representando el de la derecha el "flevit amare" o llanto de San Pedro, del célebre Zurbarán. En el mismo lienzo había otra figura, la de Jesús atado a la columna, que no era del mismo autor" [véase Riego/Peña 2004, pp. 556-557]. Se desconoce la procedencia original de este cuadro puesto que el Oratorio de San Felipe Neri se estableció en Sevilla en los primeros años del siglo XVIII. Podría ser el cuadro de *Nuestro Señor con la columna con San Pedro* que el propio Zurbarán dejó como fianza con otras veinte obras en 1659, al Convento de San Jerónimo por la deuda del alquiler de unas casas [Kinkead 1983, p. 310; Caturla/Delenda 1994, documento 187].

Representa a San Pedro arrodillado con las manos entrelazadas, mirando con intensa expresión dolorosa a Cristo atado a la columna de la Flagelación. Esta columna baja, traída de Jerusalén se veneraba en la Iglesia de San Praxede en Roma y los exegetas postridentinos recomendaban que así se pintara [Mâle 1932, p. 265]. Hemos estudiado esta peculiar iconografía en el cuadro anterior (cat. n° 228), cuyos primeros ejemplos se encuentran en España a principios del siglo XVI. Alejo Fernández pinta hacia 1508 para el Convento de Franciscanas de San Clara de Córdoba un cuadro con este tema y dos donantes que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad (fig. 1). El trasfondo ideológico de esta obra está claramente relacionado con la necesidad para el cristiano de arrepentirse y de confesar sus pecados ante el Señor misericordioso.

Hemos dicho que la figura de Cristo se consideró de otra mano por no corresponder a los cuerpos escultóricos de los *Crucificados* conocidos de Zurbarán. Llama la atención el hecho que cuando el estilo del extremeño difiere del de su periodo más conocido (entre 1627 y 1640), los historiadores antiguos no atribuyen al pintor de Fuente de Cantos las pinturas con figuras más alargadas y más suaves que pintaría a partir de 1650. La reciente aparición del espléndido *Cristo Crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, firmado y fechado en 1655 (cat. n° 234) permite apreciar este tipo de cuerpo desnudo más blando, que también podemos ver en el *San Sebastián* tardío (cat. n° 230) o en el *Cristo recogiendo sus vestiduras* fechado en 1661 (cat. n° 282), que muestran unos cuerpos enflaquecidos. El personaje de San Pedro se aparenta al del príncipe de los apóstoles, pintado en estas fechas para el retablo del altar mayor de la Iglesia de San Esteban de Sevilla (cat. n° 223) o a los *San Pedros* de la catedral hispalense, fechables también hacia 1650 o un poco después. Creemos que en estas fechas, el pintor Bernabé de Ayala es el mejor ayudante del taller de Zurbarán: si advertimos el parecido del rostro del Cristo azotado con el del *San Roque* de Ayala recientemente adquirido por el museo de Sevilla (fig. 2), podemos suponer cierta participación de dicho pintor para la figura del Cristo en este cuadro del Palacio Arzobispal.

230. SAN SEBASTIÁN

ca 1650-1655
Óleo sobre lienzo, 190,7 x 105,4 cm
Colección Barbara Piasecka Johnson

PROCEDENCIA: Sevilla, Monasterio San Agustín (*Desamortización*); Sevilla, colección Léon Barrau, 1868; Sevilla, Adela Grande (viuda de Léon Barrau); depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1940; San Sebastián, colección particular, 1959; Nueva York, Knoedler & Co; colección Barbara Piasecka Johnson, 1982; Londres, venta Christie's, 9 de julio de 1993, n° 50 (no vendido); depositado en Monaco, Musée de la Chapelle de la Visitation.

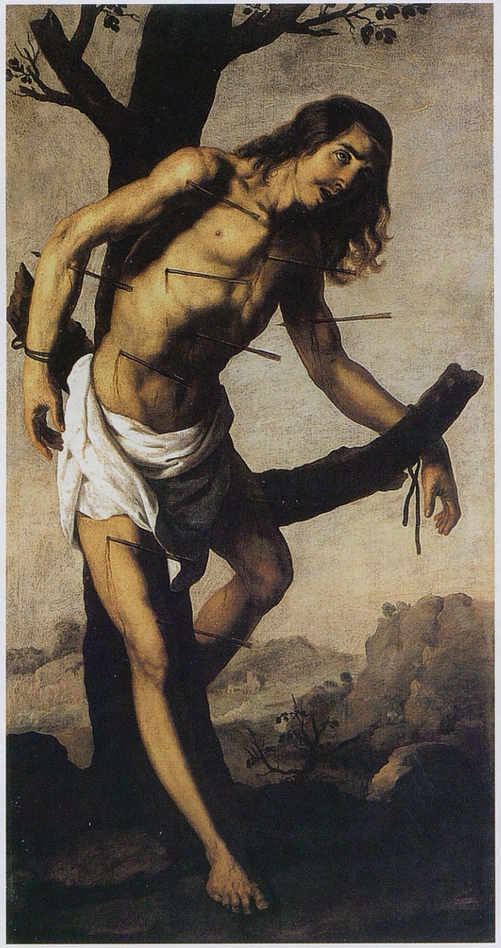


Fig. 1: Giovanni Battista Carracciolo, el "Battistello", *San Sebastián.* Harvard, Fogg Art Museum.

Sebastián fue uno de los muchos soldados romanos cristianos que fueron martirizados. Sólo podemos conocer la historia de este santo a través de las actas de su martirio que fueron escritas un par de siglos más tarde. Como en casi todas estas actas, el escritor para embellecer la vida del santo en los textos, añadió una serie de detalles que no son probablemente seguros. San Sebastián nació en Narbona (Francia) a mediados o finales del siglo III, pero creció en la ciudad romana de Milán. Su padre era un noble militar y él quiso seguir sus pasos en la carrera castrense, llegando a ser capitán de la primera cohorte de la guardia pretoriana. Su dedicación a esta carrera le valió los elogios del emperador Maximiano (ca 250-310), quien ignoraba que Sebastián era un cristiano. Aunque cumplía con toda disciplina las tareas que le encomendaban, no tomaba parte en los sacrificios a los dioses ni en otros actos relacionados con la idolatría.

El emperador emprendió durante su mandato una depuración de soldados cristianos en sus tropas, expulsando a todos los cristianos de su ejército. La carrera militar de Sebastián se prolongó durante algunos años hasta que un soldado, celoso por la alta posición que desempeñaba el santo en la tropa, lo denunció. Maximiano se sintió traicionado, llamó a Sebastián y le obligó a elegir entre seguir siendo cristiano o continuar en el ejército. Sebastián no quisó renunciar a sus creencias cristianas y el emperador adoptó la decisión de matarlo de forma brutal: eligió a un grupo de sus mejores arqueros, para que fuera muerto a base de flechazos. Dichos arqueros lo desnudaron, lo llevaron al estadio de Palatino, lo ataron a un poste y lanzaron sobre él una lluvia de flechas. Sin embargo, escapó con vida del tormento y una vez curado por Santa Irene, se presentó al emperador para increparle por su conducta contra los cristianos, siendo entonces azotado hasta morir.

San Sebastián fue uno de los santos más populares de la Edad Media, pues era invocado como protector contra las pestes y además, era patrono de los arqueros y los militares. Durante el periodo gótico lo representan con armadura de mallas a la moda de la época y generalmente con barba, pero pronto aparece con el rico traje de los nobles palatinos y representado curiosamente muy joven, casi adolescente. En el Renacimiento es mucho más frecuente pintarlo desnudo en el momento de ser asaetado. No sabemos porque desde el siglo XV, los artistas lo representan tan joven e imberbe, atado a una columna. Los exegetas postridentinos reprimían a los artistas que pintaban mancebo a San Sebastián: "Pintarle varón de cuarenta años, o más, es puesto en razón, porque fue el primero valeroso soldado, por donde mereció ser capitán de la primera corte del Emperador, cargo que no se daba a mancebos". [Pacheco, ed. 1990, pp. 682-683].

Como fiel interprete de la Reforma postridentina, Zurbarán representa el martirio de San Sebastián con gran realismo. Pinta la figura de tamaño natural y de cuerpo entero, delante de un paisaje claro, como suele hacer con las figuras de santos del último periodo sevillano (1650-1655). La postura del santo desnudo, atado a un tronco, con una pierna flexionada y la otra recta, vista al sesgo, se aparenta mucho a la posición del *San Sebastián* pintado en 1625 por el napolitano Giovanni Battista Carracciolo, el "Battistello" (fig. 1, Harvard, Fogg Art Museum), que Zurbarán pudo conocer por copias o por tener un mismo modelo grabado. Sin embargo el hecho que esta figura destaca sobre un cielo clarísimo cambia totalmente la impresión del cuadro tenebrista del napolitano. Aquí es notable la monocromía de gríseos, sombras, violáceos y blancos que hacen de él un cuadro tonal.

231. SAN FRANCISCO REZANDO EN UNA GRUTA

ca 1650-1655
Óleo sobre lienzo, 157,5 x 100,5 cm
Madrid, Galería Caylus
Restaurado en 2003 por Tom Caley bajo la dirección de Robert Shepard

PROCEDENCIA: Luis Pacheco Suárez de Deza; su hijo don Alonso Pacheco de Torres, primer conde de Ibangrande en 1700; por descendencia a Pilar Carrillo de Albornoz Dávila, octava (¿o VIII?) condesa de Ibangrande, ca 1906; su hija María Dolores; María Luisa Martínez Carrillo de Albornoz; Madrid, venta Alcalá, 15 de febrero de 2001, n° 288; mercado del arte, 2004; comprado en 2007 por Galería Caylus.

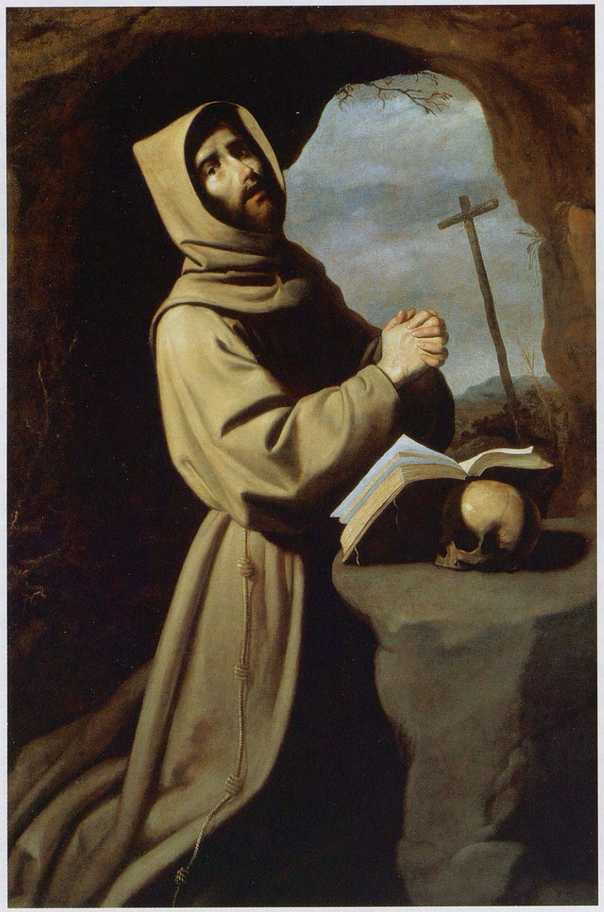


Fig. 1: Copia de Zurbarán, *San Francisco rezando en una gruta*, copia de Zurbarán. Ábalos, Palacio del marqués de Legarda.

Recientemente hemos publicado este *San Francisco rezando en una gruta*, descubierto en el mercado del arte. Antes de su restauración y muy oscurecido por antiguos barnices, se vendió en Madrid en Subastas Alcalá en 2001, atribuido a un "seguidor de Francisco de Zurbarán". Fue magníficamente restaurado en 2003 por Tom Caley bajo la dirección de Robert Chopper y aparecieron entonces sus innegables calidades que permiten admitirlo como una obra totalmente autógrafa.

El santo viste el hábito de los franciscanos Observantes. Es un lienzo tardío casi monocromo y pintado con una refinada gama de pardos. El santo destaca por su monumentalidad, así como por su iconografía original, muy parecida a la de Santa María Magdalena. Está rezando con las manos cruzadas medio arrodillado delante de una importante roca similar a la del cuadro de la colección Arango. Su rostro fuertemente iluminado, refleja una intensa espiritualidad que también se aparenta al citado *San Francisco"Hamlet"*(cat. n° 267). La naturaleza muerta formada por el grueso libro apoyado sobre una calavera, ambos depositados sobre la roca, presenta una calidad descriptiva que pocos pintores alcanzaron. En esta obra maestra fechable en los últimos años sevillanos de la carrera de Zurbarán, se nota la asimilación de los nuevos componentes del arte barroco que abandona el riguroso tenebrismo de la Reforma Católica de principios de siglo. De este lienzo existe una excelente réplica de taller en el Herron Museum of Art de Indianápolis. Una copia de menos calidad que soló conocemos por fotografía se conserva en Ábalos (Logroño), en el palacio de los marqueses de Legarda (fig. 1). Fue publicado por Péman [1964, ed. 1989, pp. 266-269, fig. 13] y Gudiol [1976, n° 553, fig. 494].

232. FRAY LUIS DE GRANADA Y SAN JUAN CRISÓSTOMO

1651
Óleo sobre lienzo, 102 x 234 cm
Firmado ángulo inferior derecho: *Franco dezurbaran./faciebat. 1651*
Inscripción sobre la firma: *S. JVAN CHRISOSTOMO*
Colección privada

PROCEDENCIA: Lima, 1873, colección Ortiz de Zevallos; Lima, colección privada; Londres, Conalghi, otoño 1986; Madrid, venta Edmund Peel, 19 de mayo de 1992, n° 7; colección privada.

El tema de la "sacra conversasione", es decir la reunión en un mismo cuadro de personajes de muy diversas épocas, es poco corriente en la España del siglo XVII y única conocida en la pintura de Zurbarán. Lleva la inscripción"S. JVAN CHRISOSTOMO" encima de la firma y de la fecha de 1651. Dicha fecha resulta particularmente interesante en esos años difíciles que siguieron la tremenda peste de 1649. Se trata además de un gran lienzo apaisado que procede con certeza de un encargo importante quizá para un convento del Perú. El cuadro procede de Lima y se supone que pasó del Convento de Santo Domingo de dicha ciudad [Mariazza 2001] a la colección Ortiz de Zevallos donde se conservaba en 1873.

Representa a San Juan Crisóstomo (ca 347-407), quien ocupa toda la parte derecha del lienzo. Este famoso maestro recibió despues de su muerte el nombre de Crisóstomo o "Boca de oro" en recuerdo de sus maravillosos dones de oratoria. Su piedad y su indomable valor son virtudes que hacen de él uno de los más grandes pastores de la Iglesia. El santo arzobispo de Constantinopla está revestido de un sobrepelliz inmaculado y lleva hábito y muceta morado. Aparece sentado junto a una mesa cubierta de un mantel rojo donde se ven algunos grandes libros; tiene la pluma levantada en la mano como parado en el momento de escribir. Del otro lado del bufete, vemos arrodillado a un personaje con hábito de dominico, en acto de veneración. Este monje tiene la mano derecha en el pecho, y en la otra un libro cerrado. En el fondo hay un estante de libros, cortinas y país que se descubre por una ventana. Se ha identificado el fraile dominico con Fray Luis de Granada (1504-1584), autor de famosísimos tratados espirituales y también célebre predicador en su tiempo.

La presencia de estos dos protagonistas se explicaría porque el venerable orador granadino fue considerado como el San Juan Crisóstomo de su tiempo, y a ambos predicadores se les comparaba con Cicerón. Fray Luis de Granada -o Luis de Sarria- era hijo de humildes panaderos. Muy pequeño quedó huerfano de padre pero fue tomado bajo la protección de los Mendoza. Luis creció pues en la fabulosa Alhambra, hogar de los Mendoza y estudió humanidades. Cumplidos sus diecinueve años, fue recibido en el convento dominico de Santa Cruz el Real; profesó en 1525 y cambió su nombre por Fray Luis de Granada. Su formación teológica fue muy profunda y destacó como predicador excelso. Su enseñanza de que la santidad era para todos supuso una gran novedad en su tiempo. Fue uno de los más importantes escritores en lengua castellana además de un profundo autor espiritual. El *Libro de oración y meditación* (1551) y la *Guía de Pecadores* (1556) fueron aprobados por el Concilio de Trento (1545-1563). La labor renovadora acometida por este concilio marcó una nueva etapa en la concepción del discurso retórico. Se admitió entonces que era necesario asentar unas bases claras a lo que se consideraba "Oratoria Sagrada". En la cuarta sesión conciliar, efectuada el 8 de abril de 1546, se fijaron las fuentes de la fe: Sagrada Escritura, Tradición y Santos Padres. Entre los santos Padres, Fray Luis incluyó principalmente a San Agustín y a San Juan Crisóstomo para sus sermones [M. Burgos Núñez, "La hemeneútica de la predicación de Fray Luis de Granada desde su *Ecclesiastica Rhetorica*", *Communio XXI,* 1998, pp. 387-414]. Podemos suponer que el famoso predicador dominico está pidiendo aquí a San Juan Crisóstomo citas para sus propios sermones.

Desgraciadamente, a pesar de la firma autógrafa de este curioso lienzo, el pésimo estado de conservación de la pintura impide juzgar la calidad intrínseca del cuadro en su estado original. La composición espacial corresponde a la clásica simplicidad del maestro extremeño, pero la descripción del interior donde ocurre esta mística entrevista está representada sin tener en cuenta la perspectiva. Es un defecto común en la pintura de Zurbarán pero aquí estos fallos aparecen exagerados como si fueran debidos a la torpeza de algún ayudante o a que los importantes repintes de la pintura muy maltratada hayan falseado la lectura del cuadro. En cualquier caso, los retratos de los protagonistas son indudablemente de la mano del maestro.

233. CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS

1653
Óleo sobre lienzo, 197,5 x 109 cm
Firmado y fechado abajo a la izquierda en una cartela: *Fra^co de zurbar*[án]/*1653*
Orléans, Catedral
Restaurado por Regina Moreira en 1998 en los talleres del Petit Bourbon del Louvre

PROCEDENCIA: Madrid, colección privada (?), 1909; París, venta Lebrun, 2 de febrero de 1813, n° 63 (250 FF); donado a la Iglesia Saint-Pierre du Martroi en Orléans (Francia); transportado a la catedral.

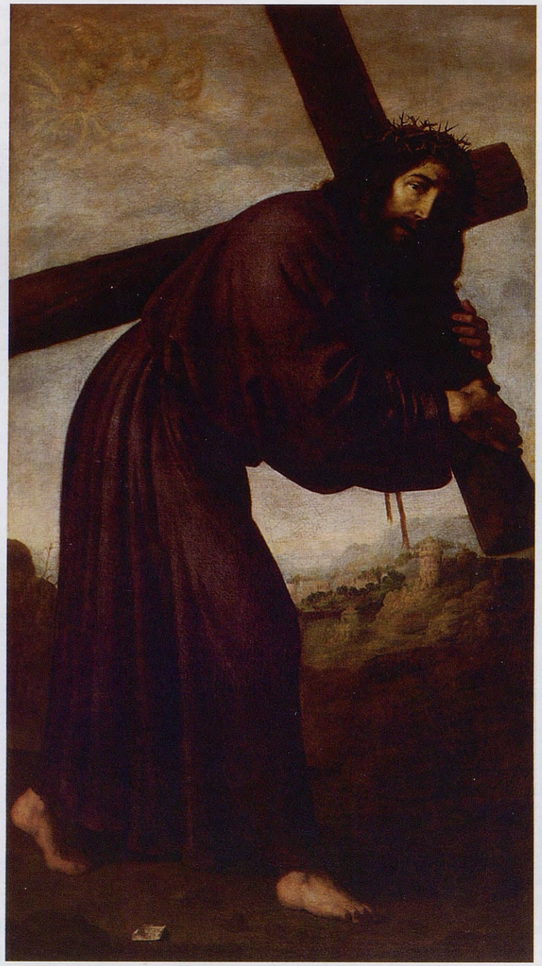


Fig. 1: Juan de Mesa, *Jesús del Gran Poder*, 1620. Sevilla, Basílica Menor del Gran Poder.

En los Evangelios, sólo San Juan describe con precisión "Se hicieron, pues, cargo de Jesús que, llevando a hombros su propia cruz, salió de la ciudad hacia un lugar llamado en hebreo "Gólgota" (la calavera)" (Jn 19,16-17). La devoción del *Via Crucis* surgió y se desarrolló en el mundo occidental a finales de la Edad Media, hacia el siglo XV en Flandes y Renania con el nuevo movimiento cristiano de la *Devotio Moderna.* Era un modo de oración pedagógico, sobre todo durante la Cuaresma, cuando la atención de los cristianos se centra en la Pasión de Cristo, quizás como sustitución de las peregrinaciones a Tierra Santa, cuando aumentaron las dificultades para poder realizarlas. El *Via Crucis* tradicional está documentado en España en la primera mitad del siglo XVII. La estructura actual de las catorce estaciones tomó forma a mediados del siglo XVIII, siendo la segunda "Jesús carga con la cruz" representada aquí por Zurbarán.

El *Via Crucis* es una devoción centrada en los Misterios dolorosos de Cristo para favorecer con la vista la meditación del creyente. La difusión de este piadoso ejercicio ha estado muy vinculada con la orden franciscana [véase Delenda 1988, p. 314]. Sor María de Ágreda, clarisa concepcionista, cuenta lo que le reveló la Virgen: "Tú, hija mía, pues conoces el valor de la Santa Cruz [...] abraza tu cruz y llévala con alegría en seguimiento de mi hijo [...] enseñará (a los hombres) a vencer al demonio, a la carne y a sí mismos" [Ágreda ed. 1992, p. 1023].

En el camino del Calvario, Zurbarán representa a Cristo solo, cargado con la cruz, en un paisaje, uno de estos claros paisajes que veremos a partir de los años 1640. La luz diurna es utilizada como elemento básico para delimitar los espacios del fondo. Podría sorprender esta gran figura de tamaño natural, aislada de la multitud que le acompaña en los lienzos de esta temática, pero precisamente la mirada de Jesús, dirigida hacia el espectador, como en el grabado de Vignon (véase cat. n°85), parece crear un diálogo entre éste y su Salvador, incitándole también a llevar su propia cruz. Es una representación ideal para hacer presentes los hechos de la Pasión de Cristo a los sentidos, es decir la "composición de lugar" recomendada por San Ignacio de Loyola en sus famosos *Ejercicios espirituales.*

Para componer este emotivo lienzo, Zurbarán podía inspirarse en las imágenes esculpidas para los pasos de la Semana Santa de Sevilla, y más precisamente en el célebre *Cristo de la Pasión* de Martínez Montañés (Sevilla, Iglesia del Salvador) o el *Jesús del Gran Poder* de Juan de Mesa (fig. 1) cuyas posiciones y túnicas moradas son casi idénticas al las del *Cristo con la cruz a cuestas* de Zurbarán. Lo que difiere es precisamente la posición del rostro de Jesús y su mirada que recuerdan los muy originales *Velos de la Verónica* del pintor, donde el pintor representa la Santa Faz inclinada, provocando en el espectador emociones piadosas de tristeza, compasión y amor. Zurbarán hace hincapié en el sufrimiento de Cristo, en sus rasgos angustiosos para potenciar la intensidad emocional del tema.

Es sumamente interesante la fecha de 1653 inscrita en la habitual cartela del primer plano por ser poquísimas las obras datadas en los últimos años sevillanos del pintor. La técnica más suave, la materia más fluida y los contornos más difuminados, anuncian ya el estilo de su periodo madrileño (1658-1682). Este estilo más vaporoso ya se podía admirar en la *Anunciación* de 1650 (cat. n° 217) y corresponde a la nueva demanda de los exegetas cristianos.

No conocemos desgraciadamente el primer destino de esta obra. En las fuentes escritas antiguas se cita en Madrid en el Convento de San Hermenegildo de los Carmelitas Descalzos un "Jesucristo con la cruz a

cuestas de Zurbarán" [Ponz 1777, V, p. 262 y Peyron, 1780, II, pp.50-51] del que se ha pensado a veces que podría ser este cuadro de Orléans [Ressort 1988, p. 314]. Ceán menciona dos cuadros en dicho convento "Un Señor con la cruz a cuestas de medio cuerpo en la capilla de Santa Teresa: otro en la sacristía firmado en 1661" [1800, VI, p. 52], sin embargo en el inventario establecido en 1814 de la colección de pinturas del Convento de San Hermenegildo, sólo se apunta "De Zurbaran, un cuadro de vara y media de alto y ancho, representa a Christo con la cruz a cuestas" [Polentinos 1933, p. 60]. Por sus reducidas dimensiones, este lienzo no puede ser el que se encuentra ahora en la catedral de Orléans.

En el Archivo Nacional de París se encuantra la primera lista de los cincuenta cuadros destinados a Napoleón para el museo del Louvre. Este documento está fechado el 20 de diciembre de 1809. Son cincuenta lienzos de diversas escuelas españolas y entre ellos un "*Zurbaran, Jésus monte au calvaire, vérité admirable*". Se desconoce el destino final de este *Cristo con la cruz a cuestas*, pero bien podría ser él que vendió el marchante y pintor Lebrun en 1813. En el n° 63 de su catálogo se puede leer "*Le Christ portant sa croix; figure de grandeur naturelle vue en pied». L'on ne peut se lasser d'admirer la couleur et l'expression. Ce maître (Zurbarán), dont les ouvrages ne sont pas connus en France, mérite l'attention des amateurs».* Se compró por 250 francos y fue regalado por un bienhechor de la fábrica a la Iglesia Saint-Pierre de Matroi en Orléans. De allí pasó a la catedral antes de 1876 [Danton 1876, p. 21].

234. CRISTO CRUCIFICADO CON SAN JUAN, LA MAGDALENA Y LA VIRGEN

1655
Óleo sobre lienzo, 212 x 163 cm
Firmado y fechado sobre la cruz, abajo en el centro: *Franco de/zurbaran/1655*
Londres, colección privada
Restaurado por Marco Grassi en Nueva York (1997-1998)

PROCEDENCIA: Río de Janeiro, colección marqués de Almeida; Madrid, Galería Caylus, Londres, colección privada.

Dado a conocer por el profesor Milicua en la exposición *Zurbarán* de Barcelona en 1998, este magnifico *Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, resulta particularmente interesante por su fecha tardía, 1655, que permite conocer mejor el estilo del periodo final de la carrera de Zurbarán. Cuadro absolutamente desconocido en el ámbito de los estudios zurbaranescos hasta esa fecha, este descubrimiento fue uno de los eventos más remarcables del IV Centenario del Nacimiento del pintor de Fuente de Cantos (1598-1998). Esta singular aportación al catálogo de Zurbarán resulta también interesantísima por la singularidad de la representación, con tres personajes al pie de la cruz, único caso conocido en la obra del maestro extremeño.

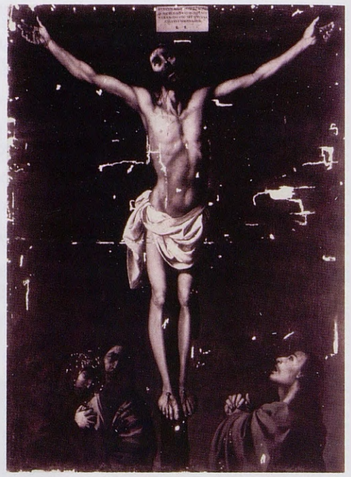


Fig. 1: Antes de restauración.

Descubierto en una colección de Nueva York, el cuadro fue cuidadosamente limpiado y restaurado por Marco Grassi. Esta restauración permitió comprobar que los inevitables menoscabos en un lienzo antiguo afectaban sobre todo al fondo neutro, los bordes y parte del manto de la Virgen, mientras que las carnaciones del cuerpo de Cristo aparecían sin desgastes considerables de materia (fig. 1). El estado de conservación de la capa pictórica es satisfactorio y la reintegración de las lagunas permite una lectura bastante correcta de esta obra maestra.

El tipo iconográfico pertenece al de los *Cristo expirantes* pintados por Zurbarán veinte años antes (véase cat. n° 101), más esbeltos y de tipo más alargado que sus *Cristos muertos en la cruz* (cat. n°s 154-155). La parte alta del torso se escorza un poco, subrayando el esfuerzo del martirizado para respirar una última vez. Aunque el fondo permanece oscuro lo que corresponde al texto evangelico, los contornos aparecen más suaves y la calidad más vaporosa. La expresión angustiada del rostro, con la boca entreabierta en "un fuerte grito" (Mc, 16, 37), inclinado aquí en el hombro derecho, es de un intenso dramatismo. Agotado por tantos sufrimientos, el cuerpo del Crucificado se desvía del eje de la cruz y curiosamente recuerda la línea serpentina de los pintores manieristas. La presencia de María, sostenida por una santa mujer, probablemente María Magdalena (Jn 19, 25), y de San Juan, el discípulo amado, cortado a medio cuerpo, también recuerda composiciones del siglo XVI. En todo caso, esta obra tan peculiar resulta seguramente una expresa petición de los comitentes. Esta *Crucifixión* tan dolorosa, tan diferente de los *Cristos* anteriores de grandeza serena, podría corresponder a una nueva espiritualidad angustiada aparecida después de la terrible peste de 1649.

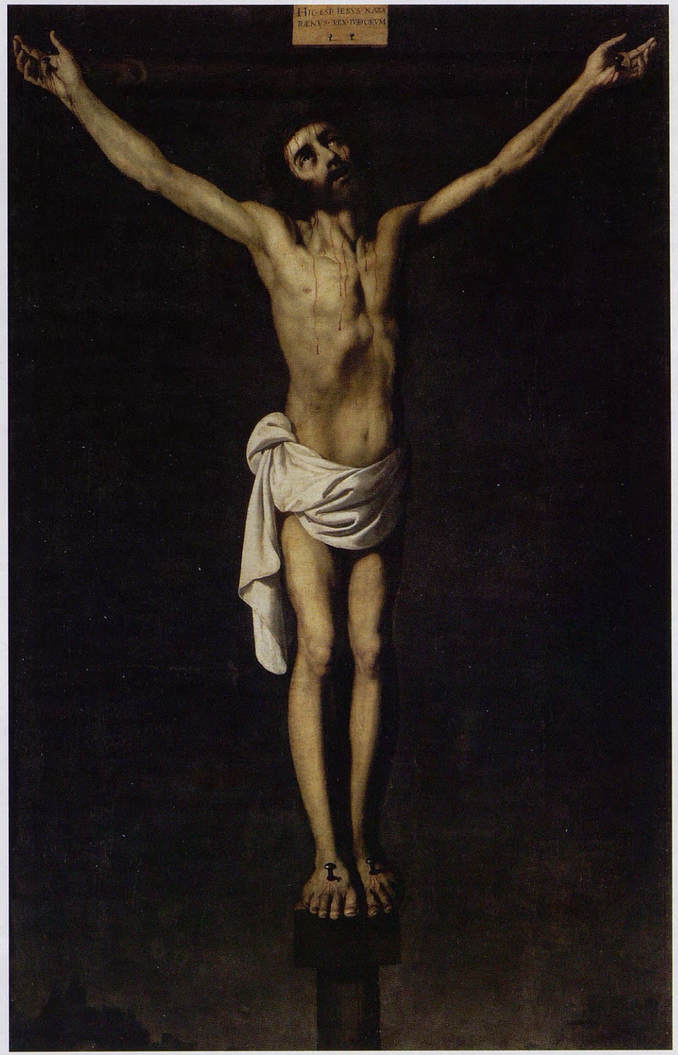
La iluminación del cuadro incide como siempre desde la izquierda y permite admirar los sutiles colores de los tres personajes de la parte baja que destacan sobre un fondo de paisaje crepuscular bajo una claridad rojiza. La Virgen está cubierta por un manto azul muy oscuro. Forma un grupo compacto con la otra mujer, envuelta con un chal de varios tonos ocre. En la parte derecha, San Juan visto de perfil con las manos cruzadas, viste un manto rojo. Su expresión angustiada y patética está perfectamente lograda.

Esta obra maestra muestra que en estas fechas de sus últimos años en Sevilla, Zurbarán conserva una fuerza expresiva increíble dentro de la evolución de su técnica.

235. CRISTO CRUCIFICADO EXPIRANTE

ca 1655
Óleo sobre lienzo, ca 160 x 120 cm
Cuzco (Perú), Museo del Convento de la Merced

PROCEDENCIA: Desconocido.



Soria fue el primero en señalar esta *Crucifixión* como obra del taller de Zurbarán con posible intervención del maestro, en adición al n° 51 de su catálogo que corresponde al *Cristo crucificado* de la iglesia de Motrico (cat. n°102). Lo localiza entonces en la sacristía de la Merced de Cuzco con la atribución a Velázquez. Guinard lo consideró como una réplica de este mismo cuadro de Motrico "con variantes". Cuando reapareció el espléndido *Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen,* mostrado en la exposición de Barcelona y publicado por Milicua en 1998 (cat. n° 234), sospechamos que el *Crucificado* de Cuzco podía ser, no una mera "copia antigua" del *Cristo* entonces conservado en la colección Lavalle de Lima (cat. n° 101), sino un original tardío, muy parecido al *Crucificado* descubierto por Milicua.

Fig. 1: Detalle del cuadro.

No hemos podido ver el cuadro en Cuzco, pero hemos encargado excelentes reproducciones del *Crucificado expirante* del Museo Convento de la Merced de Cuzco que nos muestran lo que parece una obra autógrafa, fechable hacia 1655. La composición recuerda efectivamente a la de los *Cristos expirantes* de Nueva York y de Motrico. La principal diferencia compositiva consiste en la posición del rostro inclinado aquí hacia la izquierda (figs. 1 y 2). Si observamos estos detalles, el *Cristo* que estudiamos ahora, de bellísima expresión resignada, se aparenta mucho más a las obras del periodo final con una técnica más suave, un modelado más blando cercano a las composiciones de Guido Reni de acuerdo con el gusto de la pintura religiosa de la segunda mitad del siglo XVII. No tiene la fuerza expresiva del lienzo neoyorkino, pero emociona por su dulzura, su cara ensangrentada con regueros de sangre que corresponde con el gusto de la clientela hispanoamericana. Pero desgraciadamente no conocemos la procedencia antigua de este lienzo.

Fig. 2: Zurbarán, *Crucificado*, detalle. Nueva York, colección privada.

El "*titulus*", o bien está cortado en su parte superior, o bien sólo está inscrito en latín (fig. 3), llama la atención por su redacción: "HIC.EST.IESVS.NAZA/RÆNVS. REX.IVÐORVM" que utilizó Pacheco en sus *Crucificados*. En realidad esta forma corresponde a dos textos evangélicos diferentes: "*Hic est Iesus rex Iudaeorum*" (Mt 27, 37) y "*Iesus Nazarenus rex iudaeorum*" (Jn 19, 19) y provocó una acerba controversía en la academia de Pacheco entre el pintor teórico y el duque de Alcalá [Brown 1980, pp. 75-76]. Aunque efectivamente la inscripción no estaba perfectamente adecuada a los textos históricos, el propio Pacheco y los pintores sevillanos detrás de él siguieron pintándole así.

Fig. 3: Detalle del "titulus".

La iglesia y el Convento de las Mercedarias fueron fundados en Cuzco en 1535. El primitivo monasterio fue destruido por el terremoto de 1650. El actual edificio pertenece a los años posteriores. En este convento hay un claustro que sirve actualmente como museo con una valiosa colección de lienzos de la Escuela Cuzqueña y donde se custodia el lienzo que estudiamos.

Es sabido que la presencia de numerosas variantes y copias antiguas de una composición implica en general una obra de importancia que irradió su influencia en el medio artístico de su época. En la Iglesia de San Pedro de Cuzco existe una copia antigua del *Crucificado* de la Merced. Stasny indica otra copia que se encontraba en 1970 en la colección de Carlos Mendívil Duarte en Lima. No conocemos estas dos versiones.

236. RETRATO DE DON JUAN BAZO DE MOREDA

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 199 x 102 cm
Cartela en el ángulo inferior izquierdo: "DON IV BAZO DE MOREDA D[E]L/ABITO D[E] SANTIAGO, NATURAL I REGIDOR PERPETVO QVE FVE D[E] LA/CIUD[A]D DE LOGROÑO, CAPITAN DE INFAN-/TERIA ESPAÑOLA EN LOS ESTAD[O]S D[E] FLAN-/D[E]S, SARGENTO MAYOR D[E]L TERCIO VIE[JO]/I GOBERNAD[O]R D[E]L MISMO TERCIO./GOBERNA-/D[O]R DE VD[O]NARDA. MURIO GOBERNA.../DE DEXISMVNDA, EN DICHOS ESTADOS. DE EDAD DE 38 AÑOS.1654./ANO 1654"
Escudo de armas en el ángulo superior izquierdo (ejecución posterior)
Madrid, colección particular
Restaurado en 2008 por Rafael y Adelina Illán

PROCEDENCIA: Barcelona, colección privada; Madrid, colección privada.

Este solemne retrato, inédito hasta 2008, fue mostrado por primera vez al público en la reciente exposición *Saavedra Fajardo: Soñar la paz, soñar Europa* presentada en el Centro de Arte Palacio Almudí de Murcia ese mismo año. El importante diplomático Don Diego Saavedra Fajardo fue una pieza clave en el acuerdo que permitió firmar el tratado de Münster y la paz de Westfalia (1648) y que terminó con la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). La recuperación hispana entre 1648 y 1652 fue espectacular: el archiduque Leopoldo, gobernador de Flandes, reconquistó, entre otras plazas la importantísima base naval de Dunkerque.

Fig. 1: Juan de Alfaro y Gómez, *Retrato de Don Bernabé de Ochoa*, 1661. Córdoba, Museo de Bellas Artes.

La presencia en la exposición de Murcia del retrato de *Don Juan Bazo de Moreda,* Capitán de Infantería y Sargento Mayor de los famosos Tercios de Flandes, se justificaba plenamente en una muestra dedicada a la figura de Saavedra Fajardo. El retratado se presenta de cuerpo entero, de tamaño natural, en posición casi frontal, levemente inclinada hacia la derecha, apoyando la mano derecha en un gran bastón. Es un retrato de evidente recuerdo velazqueño del tipo que se praticaba en España para los personajes importantes en los años 1650-1670. Como en el retrato de *Don Bernabé de Ochoa* de Juan de Alfaro y Gómez, fechado en 1661 (fig.1), el cuadro que estudiamos ahora lleva en un ángulo inferior una cartela que identifica al retratado con el riojano *Don Juan Bazo de Moreda* nacido en Logroño en 1614 y fallecido en Diksmude (actual Bélgica) en 1654, durante la campaña de Flandes. En la parte superior izquierda del lienzo, presenta un escudo nobiliario cuya ejecución parece ser posterior a la obra. Ismael Gutiérrez Pastor ha hecho un estudio pormenorizado del personaje (principalmente en el Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares), resumiendo los datos de su investigación en el catálogo de la exposición de Murcia. En el *Nobiliario Riojano,* publicado en 1949 por José Simon Díaz, se puede tambien comprobar que el linaje de hidalguía de los Bazo no está claramente establecido y fue puesto en entredicho en la ciudad de Logroño [Simón Díaz 1949, pp. 313-317]. En realidad, los Bazo se habían enriquecido en Logroño con el comercio.

Don Juan Bazo de Moreda participó en la estrategia de promoción social de esta acomodada familia de mercaderes, establecida en Logroño a fines del siglo XVI, que poco a poco se fue introduciendo en los cargos municipales de la ciudad. Su padre Don Sebastián Bazo Saenz de Arenal se casó con Doña María de Moreda, natural de Naverrete y perteneciente a la hidalguía local. Su hijo Juan fue bautizado el 24 de septiembre en la parroquia de Santiago de Logroño, sin embargo en la cartela se le atribuyen treinta y ocho años. No es muy extraña esta falta de precisión: en el siglo XVII no se celebraban los cumpleaños sino los santos, razón por la cual la edad exacta de los personajes ordinarios no era muy precisa [véase por ejemplo Caturla/Delenda 1994, doc. n° 183, documento firmado por Zurbarán siendo "de edad de sesenta años poco más o menos"]. Don Juan contrajó matrimonio en 1635 con Doña Catalina del Rincón y tuvieron un solo hijo, Diego Felipe, en 1636. Inició Don Juan de Bazo su carrera militar hacia 1637, lo que le llevó a residir en Flandes y a participar activamente en las últimas fases de la Guerra de los Treinta Años. En razón de sus servicios en Flandes se le concedió el hábito de caballero de Santiago el 3 de marzo de 1653. Se declara entonces "Capitan de Infantería española y Sargento Mayor del Tercio Viejo de D. Francisco Deza, en Flandes" [Simón Díaz *op.cit.*, p. 317]. La cartela que lleva el retrato insiste en varios empleos que tuvo el capitán pero incorpora ademas los títulos de Gobernador del Tercio Viejo y de la plaza fuerte de Vdonarda (Oudenaarde) y de Dexismvnda (Disksmude).

Cuando inició en 1652 las pruebas para ingresar en la orden militar de Santiago, encontró notable resistencia de los diputados de Logroño que le acusaron reiteradamente de no pertenecer a una familia noble. Como primer miembro de una "familia de mercaderes, ennoblecido con un hábito por sus servicios militares en Flandes, luce en el ángulo superior izquierdo un escudo de armas sobre cruz de Santiago y cuartelado en 1 y 2 de gules con torre de oro; 3 y 4 de azur con luna menguante y siete estrellas de plata con ocho veneras de oro, que redistribuyen los símbolos más conocidos de los antiguos solares riojanos de Vadeosera y Tejada" [Gutiérrez Pastor 2008].

La cartela está perfectamente integrada en la pintura pero como su texto está redactado en pasado, incluyendo el lugar de su muerte, se supone que se trata de un retrato póstumo aunque la obra encaja perfectamente con el estilo del último periodo de Zurbarán quien pudo ejecutarlo hacia 1655. En todo caso parece muy difícil, o imposible, que el pintor pudiera conocer al retratado que luce una pequeña venera con la cruz roja de Santiago sobre el pecho, lo cual establece una fecha para el retrato *post quem* a 1653 cuando recibió la distinción. El retrato, así como la inscripción, fueron realizadas probablemente por Zurbarán poco después de la muerte del Capitán Bazo de Moreda, utilizando alguna imagen pictórica anterior, proporcionada por el comitente que podría ser un familiar residente en Sevilla. Sabemos que Zurbarán pintó cuadros en estas fechas para Don Gaspar de Bracamonte, III Conde de Peñaranda, que participó en la paz de Wetfalia de 1648 [véase Ros 2008, p. 523], podríamos suponer que este importante personaje pusó en relación el pintor extremeño con la familia del retratado aquí. Con este imponente retrato la gloria e hidalguía de la familia quedaba claramente establecida. El gran retratista que era Zurbarán transmite a los rasgos del personaje, intensamente iluminados en la parte derecha, un carácter propio: el de un militar imbuido de un sentido de superioridad con motivo de haber obtenido el hábito de Caballero de la Orden de Santiago y por haber servido con lealdad a la corona española.

Aunque pintado años más tarde, la posición de Don Juan Bazo repite la del *San Fernando* del Ermitage de San Peterburgo (cat. n° 108). En la obra de Zurbarán se ha puesto en evidencia su parecido con las mejores figuras de la serie de los Infantes de Lara, *Don Gonzalo Busto de Lara* y *P. Busto de Lara* (cat. n°s 197 y 199). Llama también la atención el parecido tratamiento del rostro con *Alonso de Salas Parra* del retablo de la colegiata de Zafra (cat. n° 189). La impronta de Zurbarán en esta obra es muy clara y permite confirmar la autoría del extremeño para este retrato fechable hacia 1654 ó 1655, en su último periodo sevillano.

Como acostumbra Zurbarán, el atuendo del retratado está realizado con su peculiar atención a la textura de las telas. Los oficiales de los Tercios vestían de forma similar a sus tropas en el combate pero aquí el capitán utiliza prendas más suntuosas de acuerdo con su grado. Viste casaca larga negra con mangas acuchilladas y un amplio cuello blanco. Sus calzones de un rojo profundo van ribeteados de pequeños encajes negros, sus medias blancas tienen vuelta amarilla y sus espléndidas botas se adornan con espuelas doradas. Cruza su pecho un ancho tahalí de cuero con motivos dorados del que cuelga una importante espada. En su mano izquierda lleva un gran sombrero negro. Toda esta vistosa vestimentaria corresponde a la importancia que se quería dar a Don Juan Bazo de Moreda.

237. VIRGEN NIÑA DORMIDA

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 103 x 90 cm
Colección privada
Restaurado en 1999-2000 por Sylvaine Brans

PROCEDENCIA: Comprado en el sur de Francia en los años cincuenta; colección privada.

Fig. 1: Anton II Wierix, C*or Iesu amanti sacrum*, grabado, 1585-1586.

Fig. 2: Hieronymus Wierix, *Ego dormio et cor meum vigilat*, grabado antes de 1619.

Esta nueva versión de la *Virgen niña durmiendo* recientemente descubierta, era sin embargo conocida por una excelente réplica con ligera participación de taller y conservada en el Banco Central Hispano publicada en 1996 por Pérez Sánchez (cat. n° 238). De formato casi cuadrado, prácticamente idéntica al de la *Virgen niña dormida* de la Catedral de Jerez de la Frontera (cat. n° 246), el cuadro que estamos analizando presenta, comparado con el de Jerez, un número suficiente de variantes para permitirnos afirmar que se trata de otra composición original, probablemente la primera pensada por Zurbarán de un tema que conocera un éxito enorme. Si la pose y el vestido de la niña son muy parecidas en las tres obras, el manto azul oscuro está adornado de un galón dorado en el dobladillo del ejemplar de Jérez que no aparece en los ejemplares de París ni de Madrid. Sin embargo en estos dos últimos, la niña está sentada sobre un gran cojín rojo adornado con una borla roja y dorada mientras que en el de Jerez, este cojín si existe no se ve. A la derecha las diferencias son más evidentes: flores más o menos abiertas en el tazón de porcelana china, disposición del plato de estaño sobre la pequeña mesa, cajón abierto en el lado izquierdo en la versión de Jerez y de frente en la presente versión.

La *Virgen niña dormida* parece ser la ilustración de alguno de los numerosos poemas o cánticos compuestos en los siglos XVI y XVII en honor de la Virgen María. Tal vez la conmovedora idea de estas tardías imágenes de piadoso candor, corresponde a la mentalidad religiosa de los años 1650-1660, abierta hacia temas que incluyen más ternura y sentimentalismo. Sor María de Agreda (1602- 1655) tuvo unas visiones de la vida de la Virgen que le permitieron relatar detalles primorosos de su infancia: «su oración era continua, incluso dormida, por que el entendimiento no necesita que funcionen los sentidos», clarísima alusión al Cantar de los Cantares donde se lee «durmiendo yo, mi corazón velaba» (Cant 5, 2). La religiosa concepcionista añadía que el Altísimo la inundaba de luz celestial, la misma que rodea a esta niñita dormida pintada por Zurbarán. Como su padre San Joaquín en el cuadro de la *Familia de la Virgen* de la colección Abelló (cat. n° 44), apoya su infantil cabecita sobre la mano izquierda en la tradional postura de meditación recomendada en 1603 por Cesare Ripa en su *Iconologia*. En la Edad Media dicha postura se entendía como expresión de la «atención a los impulsos de la vida interior». Las otras *Virgencitas* del pintor extremeño muestran el tiempo ocupado entre el bordado y la oración extática, pero aquí sólo se muestra un arrebato de amor divino. Su vestido rojo, muy elegante, es del color del *amor* y de la *caridad*, aunque el carmesí es también un color real, aludiendo a la Virgen como «Reina de los Ángeles». El azul del manto expresa la *fidelidad* y la *esperanza*. Aquí unido al rojo podría significar la *autoridad* y el *Amor de Dios Padre* que concedió a María Santísima el honor de llevar a su hijo en su seno. El simbolismo de las flores en el tazón de porcelana china nos puede ayudar a entender mejor la significación profunda de esta exquisita pintura: la azucena representa la *inocencia* y la *pureza*, las rosas rojas el *amor* y los claveles, la *piedad filial*.

Para componer esta preciosa *Virgencita dormida*, Zurbarán se inspira sin vacilar en unos modelos de la famosa dinastía de los Wierix, grabadores y editores de la ciudad de Amberes. Los tres hijos de Anton I Wierix nacieron a mediados del siglo XVI con una corta diferencia de edad, tuvieron una formación común en el taller de su padre y establecieron una colaboración que hace difícil distinguir la obra de cada

uno. Parece ser que hicieron gala de una vida disoluta lo que no les impidió tener una clientela casí exclusivamente religiosa. Fueron los jesuitas quienes les encargaron multitud de composiciones como medio visual en su lucha contra la Reforma. Se pueden cifrar en millares las estampas que salieron de las prensas flamencas recogiendo tanto aspectos de la vida de Cristo, de la Virgen o de los Santos, como otros modelos más complejos que fundamentados en la alegoría tenían como especial misión propagar y defender la religión católica. Se da por lo general el nombre de «emblemas» a aquellos dibujos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral.

Francisco de Zurbarán utiliza para pintar este lienzo uno de los grabados de la serie de dieciocho «emblemas», láminas de gran belleza grabadas hacia 1585-1586 por Anton II Wierix (fig. 1) y publicadas bajo el título de C*or Iesu amanti sacrum*: representan el escenario de las hazañas del Niño Jesús en el corazón. También figuran estas ilustraciones de Wierix en unas meditaciones pías de los jesuitas franceses Luzvic y Binet en su obra *Le Cœur dévot* (Douai, 1627) referente al apresto del alma para el divino huesped, librito de gran difusión, traducido al latín en 1628. Jesús Niño y su Divino Corazón son nuevas devociones aparecidas en el siglo XVII. La popularidad de los emblemas cristianos utilizados como un juego didáctico para la enseñanza de los fieles, creció paralelamente al culto al pequeño Salvador. Antes de 1619, Hieronymus Wierix representa en una estampa invertida este mismo Niño Dios dormido, sentado dentro de un corazón y acompañado del texto antes aludido del Cantar de los Cantares: «*Ego dormio et cor meum vigilat*» (fig. 2). Cada vez que Zurbarán reproduce un modelo grabado le insufla una vitalidad muy peculiar, un realismo extraordinario así como una intensísima poesía.

Como lo hace siempre en sus composiciones más logradas, Zurbarán sacraliza una escena cotidiana. El encanto de este interior doméstico donde resalta la paz y el silencio conmueve profundamente. La niña pequeña, verdadera muchachita adormecida durante su piadosa lectura, se aparenta a otras muchas figuras que encontramos en varias composiciones tardías del artista. Podemos imaginar que el maduro pintor ha reproducido los rasgos de su hija María Manuela nacida en 1650, la única que sobrevivio de los seis hijos que tuvo con su tercera esposa Leonor de Tordera.

No se trata de un cuadro tenebrista sino de una escena nocturna. Varios elementos militan en favor de una fecha de ejecución tardía: precisamente el modelo del rostro infantil de gran dulzura, visto de frente y pintado en plena luz, el colorido delicado y desvanecido de ese rosa rojizo intenso que apreciamos en la obra de Zurbarán a partir de 1650, así como los pliegues muy ondulados del vestidito demasiado largo tan característico. Nuestro pintor sobresale en estas representaciones de las Santas Infancias.

Se trata de una obra intimista en la cual la naturaleza exactamente observada aparece totalmente vinculada con el pensamiento religioso. Padre y abuelo atento al encanto ingenuo de la primorosa niñez, el pintor ha sido capaz de mostrar la expresión exquisita y fugitiva de la pequeña dormida, soñando con los ángeles. Pero sabemos que su sueño es tambien oración como lo recuerda el libro recogido en su manita. Las mejillas sonrosadas se aparentan al tono rojizo de la sencilla túnica adornada de encajes en el cuello y en los puños. El bello manto azul oscuro recuperado por la excelente restauración de Sylvaine Brans envuelve la silueta infantil acentuando la habitual forma piramidal. Esta obra infinitamente poética y de una extraordinaria calidad, debe ser ligeramente anterior a la versión similar de la Catedral de Jerez.

238. VIRGEN NIÑA DORMIDA

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 110 x 93 cm
Madrid, colección Banco Central Hispano
Restaurado en 2002 por Almudena Sánchez

PROCEDENCIA: Desconocido hasta su adquisición por el Banco Central Hispano.

El cuadro del Banco Central Hispano fue publicado en 1996 por Pérez Sánchez que lo presentó entonces como una primera versión de la *Virgen niña dormida* de la Catedral de Jérez de la Frontera (cat. n° 246). Sin embargo, este último lienzo es un poco más grande, y se diferencia del de Jerez en numerosos detalles: el cajón medio abierto de la mesilla está situado en el otro lado de dicha mesa, el bodegón tampoco está exactamente en el mismo lugar y las flores, aunque sean las mismas, tienen ligeras deferencias en el enfoque con lo cual este lienzo se aparenta más a la Virgencita de colección privada (cat. n° 237). El modelo de la niña que está aparentemente sentada en el suelo en la versión de Jerez, descansa en estas ambas versiones sobre un cojín oscuro.

La precisión en el modelado, la rigidez de los pliegues y el tenebrismo acentuado que domina el presente cuadro, han llevado a Pérez Sánchez y a Navarrete a fechar esta versión unos años antes de la de Jerez. En 1996 Pérez Sánchez apuntó que una buena limpieza permitiría juzgar mejor el cuadro, ya que tenía entonces una espesa capa de barniz que le recubría.

Esta restauración, efectuada en 2002 por Almudena Sánchez, ha revelado en efecto una obra de excelente calidad. Este cuadro copia literalmente la versión precedentemente aludida descubierta recientemente en una colección francesa, algo más pequeña y fechable hacia 1655. Podemos afirmar que es una excelente réplica autógrafa realizada con participación del taller.

239. ANUNCIACIÓN

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 215 x 308 cm
Localización actual desconocida

PROCEDENCIA: Sevilla, antes de 1936, D. Manuel Delgado Brackenbury; Barcelona, colección Plandiura, 1949; Madrid, colección privada; localización actual desconocida.

Soria, sin haberlo visto, opinó que este cuadro "aparentemente no es un original." Nosotros también sólo conocemos este cuadro por fotografía pero parece de excelente factura aunque no esté firmado. No se puede considerar como una mera copia del cuadro de Filadelfia (cat. n° 217), sino una excelente réplica libre, original de Zurbarán, también pintada en el último periodo sevillano de su carrera. Sigue estrechamente el modelo de la *Anunciación* americana pero se advierten divergencias notables. El lienzo está reproducido con muchos detalles en blanco y negro en el catálogo de la exposición de la Sala Pares, celebrada en Barcelona en 1949-1950. Alcolea lo reproduce en color en su monografía de 1983.

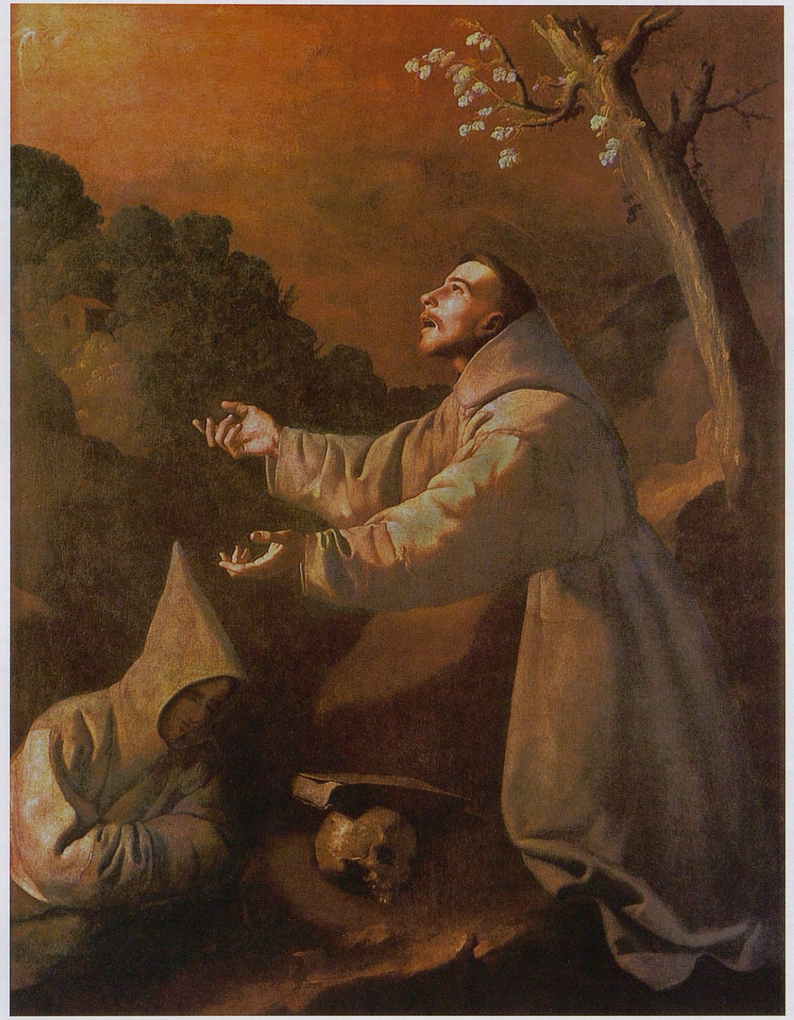
La Virgen viste también aquí, como de rigor, traje de color carmesí con manto azul. Alrededor del cuello, lleva asimismo una gasa beige. El arcángel Gabriel luce la misma dalmática aldeteada y recamada en gríseos, oros, toques de rojos y negros sobre una abla blanca seca, como tafetanes. El manto o la estola es igualmente verde y las espléndidas alas también en tonos grises. Verde asimismo es el cobertor del bufetillo que hace de pupitre portador de libros, y que pende en sencillos pliegues verticales que marcan los ángulos. Está adosado a la misma fuerte columna que en el cuadro de Filadelfia. Tras la Virgen, se ve una silla de baqueta claveteada. La parte alta aparece inundada de nubes doradas porque el cielo está penetrando en la estancia. La puerta de cuarterones está abierta al fondo. El ángel y María, sin la interrupción de la puertecita abierta sobre un verdoso paisasaje, formarían una curva en forma de arca al inclinar uno hacia el otro las cabezas.

A pesar de estas influencias de la *Anunciación* de Filadelfia, las diferencias entre ambos cuadros son numerosas. En la obra que examinamos ahora el ángel deja aparecer un pie desnudo que permanece oculto en el otro lienzo. Junto al pupitre, el jarroncillo con azucenas es más grande y esbelto, y en él se ve una alta y elegante rama de lirio blanco, en la que se admiran seis flores abiertas y siete capullos en diferentes estadios de eclosión. Es distinto también el cortinón: aquí sin el nudo y la onda que tiene en el cuadro americano, cae más libre y natural la pesada tela granate. Por último, en la nube áurea que irrumpe alrededor del Espíritu Santo, aparecen muy cambiados y menos variados en sus posiciones los angelitos. Se advierte con respecto a la *Anunciación* firmada de Filadelfia más anecdótica, una tendencia a simplificar, que señala al cuadro madrileño como segunda versión.

240. VISIÓN DE SAN FRANCISCO

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 224 x 181 cm
Colección privada

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, colección privada; Madrid, colección Linares (antes de 1945); Barcelona, colección Plandiura, 1945; Madrid, colección Álvaro Gil; colección privada.



Zurbarán realizó sus logros más significativos en la imagen de San Francisco de Asís, pintado en numeros lienzos, siempre vestido del hábito específico de la rama franciscana que encargaba la representación de su santo fundador. El extremeño siempre lo representa bajo el nuevo aspecto traido a España por el Greco y característico de la Reforma católica. Pocas veces ha representado el artista la famosa escena de la impresión de las llagas a San Francisco. Como bien lo percibió Margarita Cuyás al exponer el cuadro que ahora estudiamos para la exposición *Zurbarán* de 1998, no "puede asegurarse exactamente que se trata de la impresión de las llagas" [cat. exp. Barcelona 1998, p. 224]; sin embargo creemos que lo que pinta aquí Zurbarán es un episodio concreto de la leyenda del santo que no figura en la *Vita Prima* escrita por Tomás de Celano en 1228 con motivo de la canonización del santo, pero que bien podría ser otro pasaje de su vida contado en las anónimas *Consideraciones sobre las llagas*, probablemente del mismo autor de las célebres *Florecillas*: de noche, a la hora de rezar los maitines con San Francisco, Fray León no encontró al santo en su celda. "Salió fuera, y fue buscando sigilosamente por el bosque a la luz de la luna [...] lo halló arrodillado con el rostro y las manos leventadas" hacia una llama "bellísima y deslumbrante" que brillaba en el cielo. "San Francisco oyó un ruido [...] y le mandó que no se moviese" [http://www.franciscanos.org/florecillas/llagas2.htm].

Fig. 1: *Visión de San Francisco*. Bayona, Convento de los Capuchinos;

Fig. 2: Detalle

Este bellísimo cuadro, poco conocido, encargado verosimilmente para un convento de capuchinos cuyo hábito lleva el santo, sirve para complementar el ciclo de su vida. Como siempre, Zurbarán deja al misterio toda su carga de sugerencia, con la presencia de la llama en el ángulo superior izquierdo del cuadro. En el lado opuesto a la aparición milagrosa, el árbol muerto que vuelve a florecer en la luz celestial, es una prueba más de cuanto el pintor sabe utilizar con acierto los antiguos simbolos cristianos. Del mismo modo, como acostumbra el maestro extremeño, aquí parece representar con mucha exactitud las fuentes literarias que le proponían sus comitentes. Lo que muestra son las formas sobre las que cae la luz y que confieren al personaje principal una fuerte carga emocional en el rostro y en las manos, sin llagas, tan expresivas.

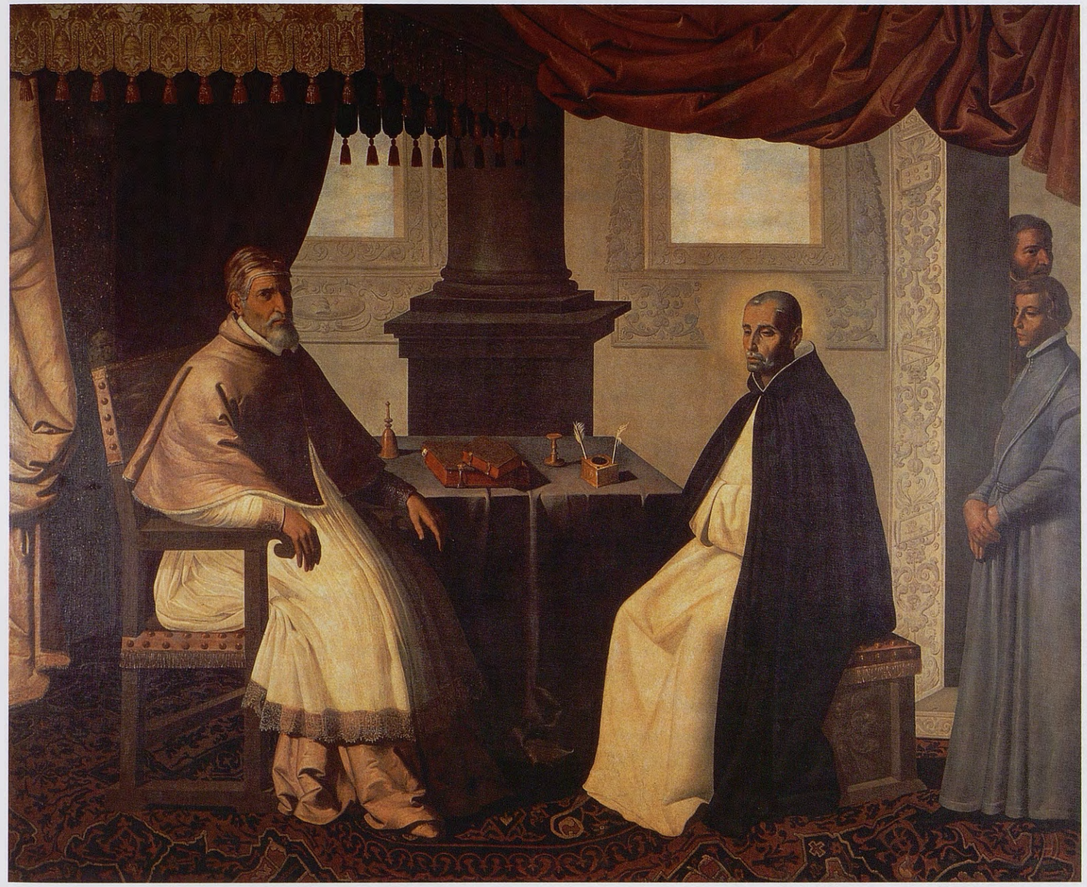
Es un cuadro brumoso, tan atmosférico y tan suave que a pesar de reproducir el gesto del *San Francisco* de la National Gallery de Londres fechado en 1639, no puede ser catalogado antes de 1655. San Francisco se halla envuelto en una luz dorada que proviene de la aparición de la llama divina y que golpea el árbol a la derecha, así como la figura encapuchada del fiel Fray León en una esquina, que ha acudido al Monte Alvernia en busca del Seráfico Padre y permanece inmóvil como éste le ordena.

En el Convento de los Capuchinos de Bayona, suprimido en el año 2000, existía una copia cortada de este cuadro (89 x 72 cm). El pésimo estado del lienzo no me permitió juzgar con certitud su calidad. Sin embargo las pocas partes relativamente bien conservadas no carecen de fuerza (figs. 1 y 2).

241. SAN BRUNO Y EL PAPA URBANO II

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 272 x 325 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 169)
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-1966
Restaurado en 1996 por Amalia Cansino (taller de restauración del Museo de Sevilla)

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de Santa María de Las Cuevas, sacristía de la iglesia; Sevilla, Alcázar, sala 7, n° 223, 1810; Cartuja de Cuevas, 1813; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1974).



Pertenece este lienzo de la *Visita de San Bruno al Papa Urbano II* a una serie de tres cuadros apaisados de gran tamaño que estuvieron en la sacristía de la iglesia de la Cartuja Santa María de las Cuevas de Sevilla. Estaban colgados en lo alto de las paredes, adornados de magníficos marcos de yeso esculpidos por el escultor Pedro Roldán en 1655.

De todos los ciclos pintados por Zurbarán a lo largo de su carrera, no cabe duda que la muy célebre serie de la sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas sea la más discutida en cuanto a su fecha. Dicha fecha ha suscitado numerosas discrepancias que aún no han podido revolverse con total certidumbre. Por evidentes razones estilísticas, nos parece imposible admitir la fecha muy precoz de hacia 1625-1626 propuesta por Caturla en 1955, en principio rehusada pero por fin aceptada por Guinard en 1975. Jonathan Brown en 1973 y Ayala Mallory en 1977 siguieron pensando que la tres grandes pinturas de la cartuja de Sevilla fueron el primer encargo monástico para la cuidad hispalense. Soria y otros autores llevaron estos cuadros hacia 1630-1635, fechas que tampoco corresponden al estilo de estos tres lienzos. Baticle resumió claramente en el catálogo dela exposición *Zurbarán* de 1987-1988 las diferentes teorias de cuantos se ocuparon del asunto.

Aunque no existen documentos incontrovertibles que aseguren su fecha, los fondos claros, el equilibrio de la representación así como la ligereza del toque abogan para la mayoria de la crítica moderna en favor de la fecha tardía de 1655 señalada por un documento que ha sido discutido por la crítica anterior. Se trata de un *Protocolo* retactado en 1749 por el padre cartujo José María Rincón, recogiendo los acontecimientos más notables acaecidos en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla; en ese *Protocolo* se afirma que en el año 1655, bajo el priorato del padre Blas Domínguez: "para los tres lienzos principales [el prior] hizo venir al celebre Zurbarán que esmeró en ellos la valentia de su dibujo y la ternura de su pincel y colorido, cuyas figuras de monjes son verdaderos retratos del P. D. Blas Domínguez y de su vicario Don Martín Infante y oficiales y Padres antiguos" [Serra 1957; para la discusión sobre la fecha probable de estas pinturas véase Valdivieso 1998, pp. 18-19].

Fig. 1: Guido Reni, *Retrato del Cardenal Roberto Ubaldini.* Los Angeles, County Museum of Art.

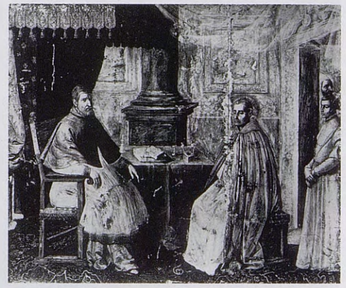


Fig. 2: Radiografía del cuadro.

El episodio representado de la *Visita de San Bruno al papa Urbano II* es un evento histórico que tuvo lugar en el año 1089. Lo encontramos en la *Vita S. Brunonis* publicada en latín por el padre cartujo Surius (o Surianus) a finales del siglo XVI. Zurbarán lo podía leer también facilmente en castellano en la *Vida del Seráfico Padre San Bruno* (Valencia 1596) [véase Delenda 1988, p. 247]. En 1084 San Bruno y sus seis primeros compañeros se habían instalado en la "Grande Chartreuse" cerca de Grenoble (Francia). Sin embargo Urbano II pidió a San Bruno, su antiguo maestro, que viniera a Roma para ayudarle por sus consejos a solucionar graves problemas que padecía en aquellos tiempos la Iglesia. "Viendo que el Papa lo entretenía, y que de estar en Corte no ganaban nada sus monjes", San Bruno pidió permiso a Urbano de retornar a la cartuja de Grenoble. "Mas viendo Urbano por experiencia lo mucho que con su doctrina y vida santa aprovechaba en Corte, nunca quiso darle la licencia que pedía, ni permitió que se apartase del lado" [Madriaga 1596; fol. 36 v]. El Papa sólo dejó marcharse a los seis compañeros de San Bruno.

El ámbito donde transcurre una de esas consultas del Papa con San Bruno se supone que se trata de una estancia del Vaticano. La posición y actitud de Urbano II, sentado en un sillón frailuno mirando

al espectador recuerda mucho al *Retrato del Cardenal Roberto Ubaldini* de Guido Reni (Los Ángeles, County Museum of Art, fig.1). Se trata de la tradicional representación de un principe de la Iglesia y ofrece un curioso parentesco con el *Papa Inocencio X* pintado por Velázquez en 1650 (Roma, Galería Doria Pamphili). El muy posible viaje de Zurbarán a Madrid en 1651-1652 (véase *Cronología*) ¿Le hubiera permitido conocer a la copia de este retrato traido a la Corte por Velázquez? Las facciones de los papas reinantes eran conocidas por grabados y Zurbarán pudo inspirarse en los rasgos de Inocencio X, que fue papa entre 1644 y 1655. En todo caso el Urbano II de Zurbarán no se parece en nada a *Urbano VIII* Barberini, papa entre 1623 y 1644. Este detalle apoya la tésis de que la pintura estuviese realizada hacia 1655 [véase Valdivieso 1998].

La actitud de San Bruno es en todo diferente a la del pontífice: el santo se muestra recogido, con los ojos ensimismados y una marcada manifestación de silencio. Su figura aparece recoger los versos del cartujo Miguel Monserrate († 1678): "Donde ves no mirando, y donde no miren, viendo" alusivos al silencio de la vida cartujana [Serrera 1988]. De esta forma puede que esta entrevista aluda a la soledad, una de las virtudes que se practicaba en la orden, recientemente establecida por San Bruno.

Se ha criticado mucho los evidentes fallos de perspectiva de este cuadro. Está claro que Zurbarán no superó nunca estos problemas, pero creemos que este defecto no le preocupaba mucho, ni tampoco molestaba a sus comitentes que deseaban antes que nada una ilustración clara y legible del evento representado. Si miramos atentamente la composición de este inmenso lienzo apaisado, advirtimos que está construido con un gran rigor geométrico y una perfecta simetría: ambos personajes aparecen inscritos en triángulos equilaterales de cada lado de la columna sobre alto pedestal cuadrado, vista a contraluz como tanta veces hemos visto en la producción de Zurbarán.

Antes de ser magníficamente restaurado en el taller del museo de Sevilla, el cuadro fue radiografiado por el equipo de técnicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español, I. P. H E. (actual I. P. C. E.). En relación con la técnica y las modificaciones hechas por Zurbarán sobre la traza primera, el estudio radiográfico ha resultado muy interesante. Por ejemplo, en el bello bodegón formado por los objetos dispuestos sencillamente en la mesa de trabajo del Papa, se aprecian algunas modificaciones en el tintero y en la sustición de cintas por broches en el libro. En la versión definitiva, Zurbarán ha suprimido la capucha del personaje cuya cabeza aparece a la derecha. Otra interesante transformación aparece debajo del cortinage: la radiografía revela que la ventana encima de San Bruno estaba terminada y que también el pintor había pintado el dintel de la puerta, ahora invisibles (fig. 2). Se supone que el aparatoso cortinaje recogido sobre la figura del santo fue añadido para equilibrar la parte derecha contraponiéndose al solemne dosel que enfatiza la presencia del Papa. El acto en sí de descubrimiento de ambos protagonistas, impone un cierto concepto de teatralidad, una clara puesta en escena muy lograda para lo que se quería representar en esta escena.

242. SAN HUGO EN EL REFECTORIO

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 268 x 318 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 174)
Restaurado en 1993 por Fuensanta de la Paz

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de Santa María de Las Cuevas, sacristía de la iglesia; Sevilla, Alcázar, sala 7, n° 221, 1810; Cartuja de Cuevas, 1813; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1944).

Fig. 1: Frontispicio de la *Vita S. Brunonis* de Surianus.

Fig. 2: Boetius Adams Bolswert según Abraham Bloemaert, *Descanso en la huida a Egipto*, grabado (detalle).

Este hermoso y célebre lienzo formó parte del conjunto de tres cuadros apaisados que decoraban la sacristía de la iglesia de la Cartuja sevillana de las Cuevas, donde aún se conservan los ricos marcos de estuco de Pedro Roldán que los encuadraban. Formaban parte de un programa iconográfico que aludían a las virtudes de silencio (cat. n° 241) y de mortificación que ejercía la orden cartujana bajo la protección de María (cat. n° 243).

Con el propósito de ilustrar la decisión de los cartujos de practicar la abstinencia perpetua, los padres comitentes encargaron a Zurbarán la pintura de aquel milagro que confirmaba la aprobación divina de esta austera determinación de los monjes. Fray Juan de Madariaga narra con mucha precisión este evento en la segunda parte de su *Vida del Seráfico San Bruno,* en un capítulo intitulado "De algunos milagros que ha muestrado nuestro Señor en confirmación de nuestra abstinencia" [Madariaga 1596, cap. 6]: "Quando nuestros primeros Padres entraron en el desierto de la Cartuxa, vestian y comian lo que les daba de limosna el Santo Obispo Hugo [de Grenoble]. Y aunque de ordinario era pan negro, y algunas legumbres, creese que por Pascuas sería carne, y si algun otro regalo les enviaba. Un Domingo de Quinquagesima les mando proveer una poca carne para las carnestolendas". Los siete primeros cartujos debatieron durante mucho tiempo si aceptarlo o no, y quedaron sumidos en un profundo sueño estático que se prolongo durante toda la Cuaresma.

Mientras tanto, San Hugo, de regreso de un viaje episcopal, decidió que celebraría la cena del Jueves Santo con los cartujos: "Envio delante un mozo, a dar aviso como estaba ya en camino; el cual como llegase donde estaban estos siete durmientes, y viese la mesa puesta, y la carne al fuego, recibio tan gran escandalo, que sin decirles cosa alguna, volvio a su amo contándole lo que había visto: es decir los monjes comiendo carne en tiempo de cuaresma". Aunque San Hugo no se lo creyó, mando un segundo y despues un tercero mensagero que le contaron el mismo hecho escandaloso. Fue alla [San Hugo] personalmente, y vio por sus ojos la carne al fuego, de la cual se escandalizo muchísimo. En esto despertaron a aquellos santos monjes y el obispo pregunto a San Bruno: "Padre que dia es hoy?" Respondió: "Domingo de la Quinquagesima", y se pusó a explicar el tema de su discusión. "Pues como dijo el Obispo, que hoy es miercoles santo". San Hugo, incrédulo, se acerco a los platos de comida y vio, amaravillado, que la carne se transformaba en ceniza. "Ponderando como es razón nuestros Padres aquellas maravillas propusieron de jamas comer carne, entendiendo ser voluntad divina" [Madariaga, *op.cit.,* 1596, cap. 6, fols 146v-149r].

Frecuentemente se ha interpretado este episodio legendario como primicio de la Regla escrita por San Bruno para sus monjes. En realidad el santo fundador nunca la redactó, ni consideró necesario dejar reglementada la vida monacal de los cartujos. Fue Guigo I, quinto prior de la Grande Chartreuse, quien escribió las *Consuetudine cartusiæ* a instancias de los priores de otros monasterios de la Orden en 1127, cuando ya había fallecido San Bruno.

El prodigio interpretado por Zurbarán fue entendido como celeste prohibición, y desde entonces la carne despareció de las mesas cartujanas. Como es habitual en sus composiciones con varios personajes, el pintor utilizó diversos modelos grabados. Con respecto a la disposición de los monjes tras la mesa, así

como la posición del paje se han señalado numerosas fuentes [Soria 1953]. La composición general, como lo ha señalado recientemente Benito Navarrete, procede curiosamente de una novela florentina ilustrada, *Gualteri e Grisalda,* publicada hacia 1550, donde aparecen sorprendentes semejanzas con el cuadro de Zurbarán. No obstante estos prestámos, el maestro extremeño ha realizado como siempre una personalísima galeria de retratos monacales, y ha creado con el maravilloso hábito de lana de color blanco de los cartujos, un fascinante juego de volúmenes. La disposición de San Bruno y de sus compañeros en friso hierático acentua la solemnidad del momento.

Los siete primeros cartujos están dispuestos según el rango jerárjico que les corresponde según lo que se puede ver en el frontispicio (fig. 1) de la *Vita S. Brunonis* de Surianus (ed. Bruselas, 1639). En el centro y de frente se ve naturalmente a San Bruno que tiene a su derecha a Esteban de Thiene y al Capellán Hugon. A su izquierda se encuentran Esteban de Bourg y el maestro Lauduino; en el lateral los dos primeros hermanos legos, Guérin y Andrés.

Por medio de un lienzo -cuadro dentro del cuadro- que preside el espacio por encima de los cartujos aparecen la Virgen y el Niño, copiados de un grabado de Bloemaert (fig. 2) y San Juan Bautista en un amplio paisaje figurando el "desierto". Estos personajes santos patronos de la cartuja aluden también a la abstinencia (María durante la huida a Egipto y el Bautista, anacoreta en el desierto durante su juventud). Como es habitual en las pinturas de Zurbarán, los objetos inanimados esparcidos sobre el blanco mantel, componen un bellísimo bodegón de composición lineal.

El traje que lleva el paje situado en el primer plano renforza la idea de una fecha tardía para la serie de las Cuevas. Jeannine Baticle había observado ya en 1987-1988 que el traje del mensagero del obispo de Grenoble corresponde a fechas posteriores a los años 1640: lleva unas calzas estrechas, un jubón alargado y un ancho cuello de encaje de moda italiana que se introdujo en España hacia 1645. La gran especialista del traje Carmen Bernis († 2001) tuvo la gentilleza de aclarnos este punto: "Hay que descartar desde luego la fecha 1622-1623; no hay nada en el traje del paje que lo relacione con la moda de esos años. Para mí el detalle más expresivo para determinar la fecha son los brahones de los hombros. Este elemento, que vemos ya en los retratos de mediados del siglo XVI, ha sufrido una notable trasformación. Ya no van colocados en los hombros, sino un poco más abajo; se han ensanchado y están formados por una serie de piezas muy estrechas que le dan un aspecto muy particular. Todos los ejemplos fechados que conozco de brahones como éstos están en obras de los años cuarenta y cincuenta. Los otros detalles de su vestido, como la hancha valona y los calzones, se encuentran también en obras de esos años" [comunicación escrita del 20/11/1991].

243. VIRGEN DE LOS CARTUJOS

ca 1655
Óleo sobre lienzo, 267 x 320 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 173)
Restaurado en 1993 por María del Mar González y Lourdes Núñez

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de Santa María de Las Cuevas, sacristía de la iglesia; Sevilla, Alcázar, sala 7, n° 222, 1810; Cartuja de Cuevas, 1813; entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1989).

La Virgen de la Misericordia, protegiendo debajo de su manto desplegado a toda clase de fieles- papas, obispos, monjes y monjas, nobles o villanos (fig. 1)- es una imagen simbólica que corresponde a la más antigua oración dirigida a la Madre de Dios: *Sub tuum præsidium confugimus, sancta Dei genitrix [...]a periculis cunctis liberanos semper, Virgo gloriosa et benedicta* (Recurrimos a tu misericordia, Santa Madre de Dios [...] Libera nos de todos los peligros, o Virgen gloriosa y bendita).

De origen cisterciense, la Virgen de la Misericordia fue rápidamente reivindicada por todas las órdenes religiosas, deseosas de ponerse bajo la protección mariana. Cesaire de Heisterbach cuenta en su *Dialogus miraculorum* (ca 1230-1240) que un monje del Cister, sumido en éxtasis, vio a la Virgen en el cielo amparando bajo los pliegues de su manto a los Cistercienses. La visión milagrosa fue recobrada por los dominicos a mediados del siglo XIII, extendiéndose a la mayoría de los órdenes durante el siglo XIV. Por supuesto, los cartujos quisieron mostrar que la Virgen también les dispensaba una protección especial y la primera representación de María albergándolos bajo su manto aparece en un sello del siglo XIV [Gustave Vallier, *Sigillographie de l'Ordre des Chartreux et numismatique de l'Ordre de Saint Bruno,* Montreuil-sur-Seine, 1891, lám. XIV, fig. 4]. En los siglos XV y XVI esta imagen se generaliza, siendo la más difundida la que grabó Durero en 1515 (fig. 2). Este tema procede de la reconocida devoción mariana de los hijos de San Bruno: en las *Efemérides,* las *Anales,* las *Historias* y las *Crónicas* de la orden se pueden leer abundantes intervenciones benéficas de María en favor de los cartujos.

En España, el padre Juan de Madariaga, recogiendo estos antiguos textos, relata la primera intervención de María en su *Vida del Serafico Padre San Bruno.* Cuando el Papa Urbano no quiso separarse de su consejero San Bruno, sus seis primeros compañeros se volvieron solos a la cartuja de Santa María de Casalibus cerca de Grenoble. Aunque tenían entonces como prior en lugar de San Bruno al piadoso Laudino, los monjes se desesperaban y pensaban abandonar la austera orden. "Estando pues en tanta aflicción de espiritu, dudosos sobre lo que habían de hacer en sí mismos, y orando el santo Prior Lauduino, les aparecio un viejo [...] y les dijo estas palabras: [...] Yo os digo de parte del Omnipotente Dios, que tenéis en este desierto perpetuamente por patrona la beatísima Virgen María: por cuya pia intercesión ha sido siempre conservada y remediada en sus mayores afliciones y trabajos". [Madariaga 1596, fols. 40 r.y.v.]. La Virgen les ofreció la práctica del Rosario recordado en este cuadro por las rosas eparcidas a sus pies.

El emplazamiento de este inmenso cuadro, algo más grande que sus dos compañeros, se encontraba en el testero de la sacristia, enmarcado en su moldura de yeso, en cuyo centro superior se puede ver aún el anagrama de María. Para incorporar más cartujos bajo su manto, aparece la Virgen con los brazos extendidos y dos angelotes la ayudan a desplegar su manto. Kehrer demostró que Zurbarán se sirvió para la composición de una lámina de la *Iconographia Magni Patris Agustini,* grabada por Schelte Adams Bolswert y publicada en París en 1624 (fig. 3); la posición de María con la pierna izquierda adelantada, el amplio manto desplegado, los angelitos así como la presencia en la parte superior de la paloma del Espiritu Santo están efectivamente literalmente copiadas de esta estampa. También pudo Zurbarán utilizar el grabado de la *Virgen de la Merced* de Peter de Jode (ca 1600) para la cabeza coronada de María, ligeramente inclinada hacia la derecha, así como la postura contoneada.

Fig. 1: Juan de Nalda, *Virgen de la Misericordia*, ca 1500. Madrid, Museo Arqueológico

Fig. 2: Durero, *Virgen de la Misericordia*, grabado, 1515.

Fig. 3: Schelte Adams Bolswert, *Iconographia Magni Patris Agustini,* grabado, 1624.

Sabemos sobradamente que Zurbarán no es un inventor de formas y que ha recurrido casi siempre a grabados para realizar sus cuadros. Lo que llama poderosamente la atención es como el artista, a partir de modelos ajenos, convencionales, sabe crear imagenes vivas, poéticas, de una fuerza sugetiva totalmente personal que hace de su estilo algo inconfundible. De la serie de tres cuadros de la sacristía de la cartuja de las Cuevas, éste es donde radica la originalidad de Zurbarán. Los "plagios" se deshacen aunque la composición sea evidentemente la misma: de unas estampas se sustituye en este bellísimo cuadro un sentimiento de reverencia y recogimiento sorprendentes. Para introducir con sencillez la sobrenatural en la vida cotidiana Zurbarán es insuperable.

El colorido del vestuario de la Virgen está perfectamente logrado: lleva un simple vestido de un hermoso rosa anaranjado y un amplio manto azul intenso, adornado con un bellísimo pasamano bordado de oro y de perlas y cerrado por un importante broche con piedras preciosas. La Virgen "protege" dos simétricos e importantes grupos de cartujos cuyos rasgos están totalmente individualizados y seguramente pintados a partir de modelos vivos. María bendice de forma especial a los dos primeros monjes mediante la imposición de sus manos sobre la frente. Podría tratarse de Dom Dominique Hélion y Dom Jean de Rhodes por su papel en la difusión del rezo del Rosario recordado por las rosas. La delicadeza de estas rosas y de los jazmines esparcidos por el suelo se oponen a la sobriedad del blanco hábito cartujano de los monjes arrodillados de cada lado de la Reina de los cielos. Los monjes llevan el hábito blanco con un escapulario y capucha adherida, unido lateralmente por la "traba" o banda de la misma tela ubicuada a la altura de las rodillas. Aunque probables retratos reales, los monjes aparecen inmoviles en posicón estática. Sus barbas recuerdan que la austera regla cartujana sólo autorizaba seis afeitados al año.

La radiografía realizada con motivo de la restauración del cuadro ha mostrado que se ha añadido una banda de tejido a la derecha para amplificar los pliegues del hábito blanco que ha recuperado ahora todas las matices originales de esos maravillosos "blancos de Zurbarán".

244. CRISTO ATADO A LA COLUMNA

1655-1660
Óleo sobre lienzo, 179 x 123 cm
Poznán, Muzeum Naradowe w Poznaniu

PROCEDENCIA: Sevilla (?); París, colección barón Mathieu de Faviers, ca 1815-1835; vendido por la baronesa Mathieu de Faviers al Rey de Prusia en 1835; Berlín, Königliches Museum, 1835; Berlin, Kaiser Friedrich Museum (hasta 1884); depositado en Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste (hasta 1906); Poznán, Muzeum Naradowe w Poznaniu.

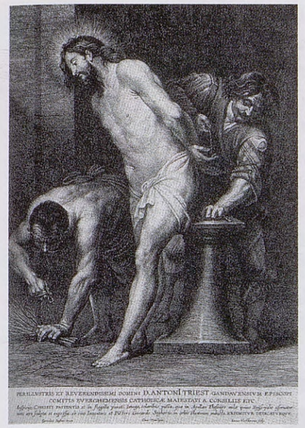


Fig. 1: Lucas Vosterman, *Cristo atado a la columna*, grabado sobre composición de Gerard Seghers.

Como apuntó Angulo en 1945, este Cristo atado a la columna deriva de un grabado de Lucas Vosterman sobre composición de Gerard Seghers (fig.1), pero como de costumbre Zurbarán ha suprimido los verdugos para no distraer la atención del espectador de la figura de Cristo, lo que confiere a dicha figura más fuerza expresiva.

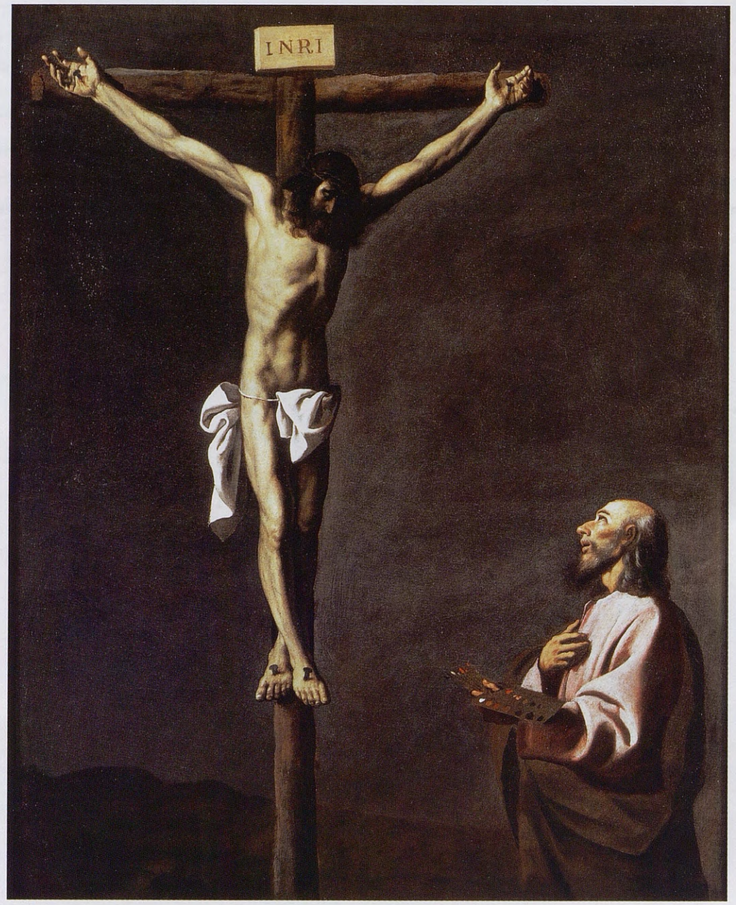
Sabemos desde 1995 que el cuadro perteneció a la colección del Barón Mathieu de Faviers y que fue vendido tras su muerte al rey de Prusia en 1835 [Gotteri, 1995]. El famoso crítico francés Théophile Thoré [conocido por su seudónimo Willy Bürger] escribió en la revista *L'Artiste* un pequeño artículo firmado "Th." y titulado "*Zurbarán dit le Caravage español*" [s.f.[1835], p. 235]. El autor quedó impresionado ante un *Cristo a la columna* de Zurbarán en una colección parisina, que seguramente es el que estaba en posesión del barón Mathieu de Faviers: "Hemos tenido el favor de examinar, en el mismo París, numerosos lienzos de Zurbarán, una colección de pequeños retratos en pie, y particularmente un magnífico *Cristo atado a la columna* de tamaño natural, traido a Francia con las guerras del imperio, parece un Tiziano por la firmeza de la pincelada y la fuerza del colorido; el cuerpo del Cristo destaca sobre un fondo oscuro y su rostro está lleno del más profundo sentimiento; pocas veces he visto pinturas con un efecto tan sobresaliente".

La figura del Cristo, atado a una columna baja, como recomendaban los exegetas postridentinos, es realmente escultural y se relaciona con algunos *Crucificados* anteriores. Por ello, aunque este *Cristo atado a la columna* tenga un evidente parentesco con el *Cristo recogiendo sus vestiduras* de Jadraque, firmado en 1661 (cat. n° 282) este lienzo nos parece anterior, del último periodo sevillano.

245. UN PINTOR ANTE EL CRUCIFICADO (¿AUTORRETRATO CON CRUCIFICADO?)

ca 1655-1660
Óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 2594)
Restaurado en 1996 por Almudena Sánchez en los talleres del museo del Prado

PROCEDENCIA: Madrid, colección real (?); Pau, colección del Infante don Sebastián de Borbón y Braganza (biznieto de Carlos III), 1876; Madrid, su hijo el Infante don Alfonso de Borbón y Braganza; Madrid, por herencia, esposa de don Cristóbal Colón, duque de la Veragua; comprado a este último por el Prado en 1936 gracias a los fondos del legado del conde de Cartagena.



Este pequeño y refinado lienzo representa un *unicum* en toda la pintura occidental. Durante el siglo XIX perteneció a la famosa colección del infante don Sebastián de Borbón. En 1876 se expusó en Pau con el curioso título *Le Christ et St. Luc*, mientras que en su testamentaria se intitula más logicamente *Cristo en la cruz y retrato del devoto*. En verdad lo que vemos es un pintor anciano, en estado de contemplación al pie de un Cristo Crucificado muerto. Visto de más de medio cuerpo y de perfil, levanta su mirada hacia Cristo con la mano derecha sobre el corazón, en un gesto que expresa devoción e interioridad, mientras sostiene en la izquierda una paleta con varios pinceles. De su boca entreabierta parecen salir unas palabras de oración. Viste una túnica intemporal de una malva pálido sutil lo que ha hecho pensar que podía tratarse del apóstol San Lucas, patrono de los pintores. A partir de esta primera lectura, numerosas hipótesis han sido avanzadas sobre el verdadero tema de la pintura. El primero en suponer que podía tratarse de un autorretrato del propio Zurbarán -opinión que compartimos- fue Gaya Nuño en 1948: "No hay precedente iconográfico de un San Lucas retratando al Crucificado. Por el contrario, la concienzuda caracterización del viejo pintor, emocionado, casi diríamos sublime en su contemplación, exige sea identificado con Zurbarán; lo cual nos trae el único autorretrato del artista discretamente aceptable".

Desgraciadamente, como no se conoce ningún autorretrato seguro del pintor extremeño, no podemos estar seguros de la bonita suposición de Gaya Nuño. El lienzo ha sido a veces fechado temprano, en la década de los treinta, cuando Zurbarán tenía entre 30 y 40 años, edad incompatible con la del viejo pintor retratado aquí. En 1954 Angulo avanzó la hipotésis que el lienzo podría ser al contrario muy tardío, hacia 1660. La aparición del espléndido *Crucifijo* de 1655 (cat. n° 234) con el que el cuadro del Prado guarda un evidente parentesco estílistico, permite fechar efectivamente el cuadro hacia 1655. En estos años, Zurbarán podría tener los rasgos del viejo pintor. Coincidimos con Enrique Valdivieso en la opinión que finalmente este personaje puede ser un autorretrato [Valdivieso 1998, p. 206 y 2003, pp. 277-278]. Si comparamos el San Juan evangelista de la *Crucifixión* de 1655 con el viejo pintor, o el cuerpo del Crucificado con el que aparece en el *San Pedro arrependito ante Cristo atado a la columna* del Palacio Arzobispal de Sevilla (cat. n° 229) fechable hacia 1650, advertimos idénticas configuraciones.

El Cristo en la cruz es diferente de los otros *Crucificados* muertos de Zurbarán (cat. n°s 154-155) pero tiene los pies cruzados en forma aspada y clavados con dos clavos diferentes como el también pequeño *Crucificado* temprano del museo de Sevilla (cat. n° 22) y el *titulus* soló lleva la inscripción abreviada INRI. Podriamos suponer que Zurbarán quiso representar una talla, pero vemos detrás de la cruz un relieve que recuerda el Gólgota, lugar del suplicio. Las tinieblas que invadieron la tierra se explican por el propio texto del Evangelio y no se puede hablar aquí de un verdadero tenebrismo. Muy curiosamente el paño de pureza atado por una cuerda, deja aparecer el lado derecho de Cristo totalmente desnudo. En todo caso, en este cuadro, de colorido luminoso y transparente, Zurbarán pinta uno de los temas más originales de la pintura española del Siglo de Oro.

246. VIRGEN NIÑA DORMIDA

ca 1655-1660
Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm
Jerez de la Frontera, Catedral de San Salvador, Museo Catedralicio
Restaurada y rentelada en Madrid por el I.C.C.R. para la exposición de 1964-1965

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera, colección Doña Catalina de Zurita y Riquelme, 1722; depositado en la Iglesia de San Dionisio, 1722; depositado en la colegiata (actual Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera), 1756.

Para la iconografía de este nuevo modelo de *La Virgen Niña dormida*, les remitimos a la ficha de la versión anterior, muy parecida procedente de una colección particular (cat. nº 237). Hemos estudiado con profundidad este tema tan conmovedor en el cual bajo la apariencia de una escena poética y familiar, se esconde una meditación piadosa. Los confesores de las monjas, en su mayoría muy cultos, sin duda apreciaban estas tiernas devociones, como anticipo de la beatitud eterna.

La procedencia de este cuadro ha podido ser reconstruida hasta 1722, fecha en la que Doña Catalina de Zurita y Riquelme, perteneciente a la importante familia de los marqueses de Campo Real, pidió que se la enterrara en la Colegiata de Jerez de la Frontera y que se colocara esta obra en su capilla funeraria. Mientras se acababan las obras, el cuadro fue colgado provisionalmente en la Iglesia Parroquial San Dionisio donde había sido depositado el cuerpo de Doña Catalina. En 1756 la Colegiata (actual catedral) pudo acoger el sepulcro y el cuadro.

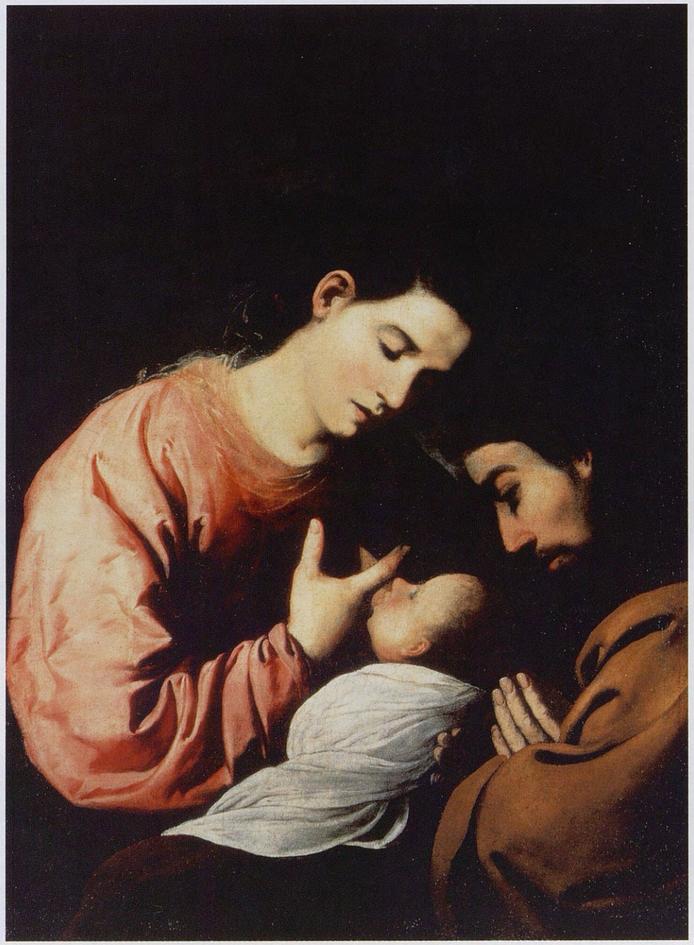
Publicado en 1928 por Mayer, esta pequeña *Virgen dormida* se hallaba en muy mal estado. Con ocasión de la exposición madrileña de 1964-1965, la obra fue reentelada y restaurada por el Instituto Central de Restauración de Madrid. Matías Díaz Padrón señalaba entonces que el lienzo presentaba dos rasgones verticales de grandes dimensiones, una resquebrajadura afectaba la superficie pintada y algunos repintes groseros modificaban el aspecto del conjunto. Por estas razones, la gran calidad de la obra no podía ser percibida. Desde entonces no se ha vuelto a poner en duda. Como consecuencia de su aspecto tenebrista, los historiadores la fecharon demasiado pronto hacia 1625-1630, pero durante la exposición de 1987-1988, Jeannine Baticle retrasó esta fecha hasta después de 1650, tanto por razones estilísticas (modelado muy dulce del rostro, colores delicados y hábilmente degradados) como por analogía con el tipo de Virgen pequeña infantil pintada por Zurbarán en ese decenio (*Inmaculada Concepción Niña*, 1656, colección Arango, cat. nº 248). La mayoría de los historiadores aceptan esta tardía fecha: probablemente la obra fue ejecutada entre 1655 y 1662, es decir, al final de su estancia en Sevilla o durante su último período en Madrid.

Ignoramos quiénes fueron los comanditarios que encargaron a Zurbarán estas pequeñas Vírgenes en oración o dormidas en un dulce éxtasis de las cuales conocemos varias copias [véase Pérez-Sánchez 2002, p. 50]. Las religiosas de los conventos españoles de cualquier Orden, soñarían con las imágenes santas pintadas o esculpidas del *Niño Jesús* [Para ilustrar las revelaciones de Santa Gertrudis destinadas a las religiosas, Diego Cosío emplea un grabado del niño Jesús dormido en un corazón muy parecido a las figs. 5 y 6 (*Insinuación de la Divina Piedad, revelado a Santa Gertrudis, monja de la Orden de San Benito*, Salamanca, 1603)], de *San Juan Bautista* niño o de las pequeñas *Virgencitas*. Estas pinturas tan conmovedoras que Zurbarán supo inventar sobre la infancia de la pequeña María, podrían provenir de los Evangelios Apócrifos donde se describe la estancia de la Virgen niña en el Templo [*Evangelio del pseudo Mateo*, en Santos Otero 2006, pp. 83-84].

247. SAGRADA FAMILIA

ca 1655-1660
Óleo sobre lienzo, 83 x 61 cm
Destruido en Londres en 1991

PROCEDENCIA: Sevilla, Cartuja de las Cuevas (?); París, venta 27 de junio de 1825, n° 99 (?); México, colección privada, 1970; Manila, Palacio de Malacañang, 1986, colección del ex-presidente de Filipinas Fernando Marcos; Nueva York, venta Christie's, 11 de enero de 1991, n° 88 (110.000 $); Madrid, Galería Caylus; destruido en 1991 en un incendio en Inglaterra, en el almacén James Bourlett de Londres.



En la documentación antigua sólo encontramos cuatro referencias a *Sagradas Familias* de Zurbarán: una se encuentra en la cartuja de las Cuevas de Sevilla, original del pintor, citada por Ponz y Ceán. Otra pequeña se custiodaba en Madrid en la Iglesia de San Hermenegildo de los Carmelitas descalzos, donde también la decriben Ponz y Ceán. Otra de la colección del conde de Trastamara, hijo del conde de Altamira, apareció en Londres en la venta Altamira de 1827 [véase Baticle 1988, p. 332]. Don Manuel López Cepero tenía una *Sacra Familia* que pudiera ser la de la cartuja sevillana. La única representación conocida hasta el final del siglo XX, de la *Virgen y el Niño Jesús con San José,* era el cuadro, firmado y fechado en 1659, que pertenece a las colecciones del museo de Budapest (cat. n° 266). Por esta razón resulta particularmente desgraciada la desaparición de esta *Sagrada Familia* en un incendio acaecido en Londres en 1991.

Sólo conocemos dicha *Sagrada Familia* por buenas fotografías y el excelente artículo que Enrique García-Herráiz consagró al cuadro en *Archivo Español de Arte* en 1987. Para este autor, el cuadro destruido en 1991, sería el que se encontraba en la celda del Prior de la antigua cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas en Triana. El lienzo tenía una evidente relación con el del museo de Budapest, pero se advierten numerosas diferencias de composición, principalmente en la posición del San José y los gestos de ambos personajes. El cuadro desaparecido, tiene un fondo más oscuro y pudiera ser ligeramente anterior al de Budapest, fechado en 1659. Si se confirmara que se trata del cuadro de la cartuja, sería entonces uno de los últimos lienzos pintados por Zurbarán en Sevilla.

248. INMACULADA CONCEPCIÓN NIÑA

1656
Óleo sobre lienzo, 194 x 157 cm
Firmado y fechado en una tarjeta, en el ángulo inferior izquierdo: *Franco dezur baran fa/1616*
Madrid, colección Plácido Arango

PROCEDENCIA: Palacio de Boadilla, siglo XVIII (?); Sevilla, colección del deán Manuel López Cepero desde 1836; Sevilla, colección de Dolores Muñi, viuda de López Cepero; Sevilla, venta López Cepero, 15-30 de mayo de 1860, nº 66; Madrid, colección Fernando Labrada; Bilbao, colección Félix Valdés; adquirido por el actual propietario en 1985.

En las Casas Reales del Señor Infante D. Luis en Villaviciosa (Madrid) apunta Ponz entre las principales "obras apreciables": "de Zurbarán, es una Concepción Niña" [Ponz ed. 1972, VI, p. 151]. Baticle, en el catálogo de la exposición *Zurbarán* de 1987-1988 se preguntó si podía ser una *Inmaculada niña* la cual perteneció a la famosa colección del canónigo sevillano don Manuel López Cepero. El lienzo figuró en el catálogo de dicha colección entre el 15 y el 30 de mayo de 1860, n. 66, pero quedó en posesión de su familia. Fue vendido en 1911 por doña Dolores Muñi, viuda de López Cepero, al académico de Bellas Artes Fernando Labrada de quien lo adquirió el coleccionista bilbaíno Félix Váldés. En 1985 lo compró Plácido Arango para su colección madrileña.

Desde la exposición *Zurbarán* de 1905 en la cual se presentó con el número 31 como "*La Concepción*, primera obra [conocida] de Zurbarán", el cuadro no había sido examinado por muchos estudiosos. Hasta la exposición de 1987-1988 este lienzo se consideró como la primera obra realizada por Zurbarán porque una deplorable restauración repintó un 1 sobre el 5 de la fecha, reproducida con la firma en el catálogo de Madrid de 1905. Debemos a Baticle la clara demonstración de la fecha tardía de esta *Inmaculada niña* que aparece en todos los corpus al principio del catálogo de las pinturas de Zurbarán. Algunos especialistas como Angulo Íñiguez o Gudiol, expesaron sus dudas en cuanto a la fecha de 1616 por razones estilísticas. Veremos que la iconografía del cuadro, muy peculiar, es también imposible en fechas tan tempranas.

La Virgencita, muy niña, de seis o siete años, que bien pudiera ser el retrato de la hija de Zurbarán y Leonor Tordera, María Manuela, nacida en 1650, está representada con los ojos alzados como la prometida del Cantar de los Cantares. Es la "Que sube del desierto" (Cant 3, 6) "que surge como el alba, bella como la luna, esplendorosa como el sol" (Cant 6, 10). Para expresar la misma idea hemos visto como en 1632, el pintor debe pintar unos angelitos portando unas tablillas en las que aparecen fragmentos del Cantar. Entre nubes se veían también, muy evidentes, los símbolos de las letanías marianas (cat. nº 54). Aquí el fondo de brillo solar, con su gloria oval de oro puro, resulta suficiente para expresar la idea esencial: eternamente presente en el pensamiento de Dios, María existío antes de que la creación emergiera de la nada. "Fui formada en un pasado lejano, antes de los orígenes de la tierra" (Prov 8, 23) reza el texto de la epístola en la misa de la Inmaculada.

Las últimas Purísimas de Zurbarán son niñas pequeñas, exquisitas imágenes de candor y sensibilidad, adoptadas más tarde por Murillo. La que admiramos aquí es, como hemos dicho, la más infantil de todas para expresar la purísima idea divina. Estática y recogida, cruza sus manitas sobre el pecho y aparece suspendida entre una nube de angelitos dorados apenas esbozados en el cielo. Como de costumbre se apoya en una peana de cabecitas de niños sin alas sobre una luna llena, flotando encima de un friso de ángeles niños músicos.

La Iglesia celebró en Sevilla por primera vez en 1654 la Gran Octava de la Purísima Concepción. Desde hacía medio siglo, los pintores venían multiplicando las representaciones del misterio predilecto del pueblo andaluz. Los fieles lo conocían bien y ya no necesitaban ver las laudes marianas para comprenderlo. La imagen pura de la infancia resultaba en estas fechas suficientemente explícita. San Bernardo, en su *Sermo Domenica intra octavam Assumptionis* identificó a la mujer apocalíptica descrita por San Juan en la isla de Patmos con la propia Virgen y consideró que el versículo "Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna a sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (Ap 12, 1) representaba la victoria de María sobre el pecado. El resplandor del sol ilumina aquí a la Virgencita y su túnica de un blanco argenteo, casi lunar, destaca sobre su manto de un azul pizarra. Las referencias a la corona de doce estrellas proliferan en los escritos piadosos del siglo XVII. Aquí los astros resaltan como

puntos brillantes sobre un halo gris azulado más pálido que forma aureola circular. Los términos *corona* y *rosarium* se consideraban sinónimos todavía en los siglos XVI y XVII, por lo cual la devoción inmaculista se manifestó por la recitación del rosario delante de imágenes de este tipo.

Esta Virgencita, infantil e ingenua, flotando en el aire dorado sobre un coro angélico de *putti*, firmemente asentado en la tierra, no admite parangón con ninguna de las representaciones conocidas del tema. Resulta seguramente un encargo específico. Estos niños pequeñitos recuerdan el Salmo 8: "Tu magestad se canta por encima de los cielos/de los labios de los niños de pecho" [versículo 2]. Este friso de niños músicos alados, ha sido a menudo puesto en relación con modelos italianos. Soria propusó la comparación con la *Bacanal* de Tiziano del Museo del Prado y un grabado de 1517, *Doce niños danzantes*, de Domenico Campagnola. También Zurbarán se pudo inspirar en el monumental xilograbado de Tiziano, el *Triunfo de Cristo*, fechado por Vasari en 1508, pero que la crítica moderna cree algo posterior. Zurbarán pudo utilizar también las estampas del librido *Scherzi e giochi diversi de* putti, disegnado y grabado en 1647 por Giacinto Giminiani. Para los angelitos sentados en el centro, Zurbarán utilizó un detalle de la *Coronación de la Virgen* de Reni, que se conserva en el Museo del Prado o en la de la National Gallery de Londres (véase cat. n° 122), como apuntó Pérez Sánchez. Cuando Zurbarán utiliza modelos recogidos en pinturas y, sobre todo, en grabados, no trabaja como un mero copista, sino que insufla una vitalidad muy personal a las figuras, una fuerza y una realidad inconfundibles. Esta *Inmaculada niña* es un ejemplo entre muchos de cómo acierta el extremeño a convertir en algo propio la utilización de modelos ajenos.

249. LA INMACULADA CONCEPCIÓN

1656
Óleo sobre lienzo, 203 x 158,5 cm
Firmado y fechado en un cartucho cortado abajo a la izquierda: *de zurbarán facie/1636*
Nueva York, colección privada

PROCEDENCIA: Mánchester, colección Gee (?); Norton Hall, colección Botfield, 1848 (?); Francia, colección privada; Nueva York, colección privada.

Esta *Inmaculada Concepción* fue publicada por primera vez en la monografía de Gállego y Gudiol de 1976. Se desconoce el emplazamiento original de este gran lienzo, seguramente un retablo importante por sus dimensiones. Estuvo en un castillo francés como varias de las pinturas traídas por los oficiales de Napoléon. Una *Asunción de la Virgen* del mismo tamaño, procedente de la colección de Mr. Gee de Manchester, estuvo en la colección de Beriah Botfield, esq. en Norton Hall en 1848. Como las Inmaculadas no se conocían con este título en Inglaterra podemos suponer que se trata del mismo lienzo. Habíamos sugerido en 1995 [Delenda/Garraín, 1995, p. 24], que la *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1636, formara parte del retablo encargado a Zurbarán para Nuestra Señora de la Granada de Llerena, precisamente en 1636. Al observar detenidamente la firma (fig. 1) que aparece en el cartelino un poco cortado abajo a la izquierda por encima de la torre, pudimos averiguar que el 3 de 1636 estaba claramente repintado. Este cuadro pertenece por su estilo a la época de madurez del pintor: una restauración errónea ha retocado en 3 el 5 primitivo y el verdadero año de su ejecución es evidentemente "1656".

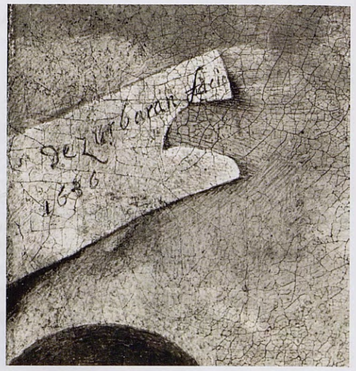


Fig. 1: Detalle de la firma.

Zurbarán pintó este tema desde sus primeros años sevillanos hasta sus últimos años madrileños siendo, con anterioridad a Murillo, "el pintor de las Inmaculadas". La primera fechada es la que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de 1632 (cat. n°54). Esta versión que comentamos hubiera sido entonces la segunda, pintada cuatro años más tarde. Sin embargo se evidencian aquí muchas diferencias tanto estilísticas como iconográficas. El pintor abandona el riguroso tenebrismo de sus primeros años. La silueta y el rostro de María aparecen bastante más alargados y el pintor renuncia a la presentación estrictamente frontal y geométrica de las *Inmaculadas* del Museo del Prado (cat. n°20) y del MNAC. El cuerpo de la Virgen se inclina levemente, estando armoniosamente circunscrito en el arco de un círculo, las manos, más finas, se juntan con elegancia y la cabeza se inclina sobre el hombro derecho, mirando hacia abajo.

Fig. 2: Murillo, *La Inmaculada Concepción con Fray Juan de Quirós*, detalle. Sevilla, Palacio arzobispal.

Zurbarán intenta aquí variar la presentación de los atributos marianos que ya no necesitan ser tan definidos como en sus tempranas *Purísimas*, deudoras de las de Pacheco donde pinta los "atributos de tierra [que] se acomodan, acertadamente, por país y las del cielo, si quieren entre nubes". La composición es menos geométrica que las anteriores: el pintor utiliza aquí, para presentar las advocaciones de María, dos grupos de angelitos juguetones situados a cada lado. Este tipo de niños se inspira en el arte italiano como lo apuntó Pérez Sánchez a propósito de otros lienzos la *Adoración de los pastores* del Musée de Grenoble de 1639 (cat. n° 122) y la *Inmaculada Concepción Niña* de 1656 (cat. n°248). La relación entre el grupillo de los cuatro niños sentados y los de la *Coronación de la Virgen* de Guido Reni del Prado, que Zurbarán pudo ver en el Alcázar de Madrid en 1634, es evidente [Pérez Sánchez 1965_1, p. 273].

Los símbolos de las letanías en las artes visuales permanecen casi constantes en número y carácter, pero los exegetas inmaculistas siguieron desarrollando la panoplia de las alabanzas a María. Es el caso de Alonso Bonilla, cuyo tratado *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María, Nuestra Señora*, publicado en Baeza el año 1624, muestra el éxito popular de estas letanías. En este cuadro, los angelitos de la derecha presentan la *Rosa sin espinas* y el *Ramo de olivo*, símbolo de paz (Gn 8, 11) y también figuración

del árbol de Jesé de donde procedía Cristo (Is 11, 1) en las representaciones de la *Tota Pulchra* del siglo XVI. Un detalle gracioso, utilizado anteriormente por Roelas, más tarde por Murillo (fig. 2) y Valdés Leal en sus *Inmaculadas*, es el niño mirándose extrañado en el *Espejo sin mancha*. A la izquierda, una pareja de angelitos abrazados sostiene el *Lirio* de tres flores y una palma que irá reemplazando a la *Palmera* de los cuadros anteriores. A su derecha, un angelito conmovedor reza con las manitas juntas; otro intenta subirse a lo que será la *Escalera de Jacob*. Por debajo de María, Zurbarán pintó un bello paisaje donde aparecen la *Torre de David*, la carabela *Socorro de los navegantes* y la *Ciudad de Dios*.

Aquí la Virgen luce un vestido blanco con su escote adornado de piedras preciosas. Hasta la década de 1630, los artistas sevillanos solían representar a la Purísima con una túnica de color rosa. Este traje fue gradualmente sustituido por la "vestidura blanca [...] y encima un manto color de cielo", ropaje que llevaba María cuando se apareció a finales del siglo XV a la beata Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Concepción de Nuestra Señora, de regla franciscana, destinada a honrar a la Inmaculada. En 1636 el proceso de beatificación de doña Beatriz recordó a los fieles sus visiones. Estos colores permiten a Zurbarán entregarse a un maravilloso ejercicio de policromía con los tonos blancos y azules de la Virgen, destacando en el fondo dorado. Dicho fondo aparece situado detrás de María por lo cual ella parece irradiar la luz que ilumina el cielo. Presentado al público por primera vez en la exposición *Zurbarán* de Barcelona de 1998, este magnífico lienzo resulta un hito interesantísimo en la historia de las pinturas de la Inmaculada Concepción, no sólo de Zurbarán, sino de toda la escuela andaluza del siglo XVII.

250. REGINA ANGELORUM

ca 1656-1658
Óleo sobre lienzo, 109,5 x 85 cm
Paradero desconocido

PROCEDENCIA: Duxbury Hall (G.B.), Frank Hall Standish; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1842, n° 186; Londres, venta Christie's, 28 de mayo de 1853, n° 123; Keir (Escocia), colección William Stirling of Keir; Londres, venta Sotheby's, 3 de julio de 1963, n° 69 (22.400 $); Londres, Sir Robert Adeane; Londres, venta Christie's, 21 de junio de 1968, n° 88 (no vendido); Nueva York, colección privada; Londres, venta Sotheby's, 10 de diciembre de 1980, n° 14 (38.000£); Nueva York, venta Sotheby's, 3 de junio de 1988, n° 82 (57.750 $); paradero actual desconocido.

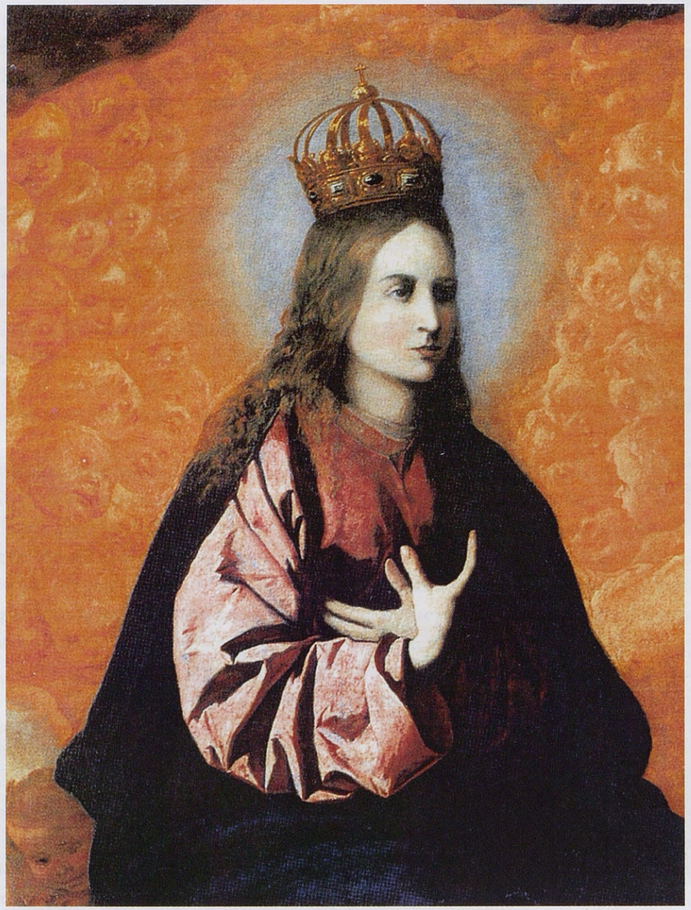


Fig. 1: Hieronymus Wierix según composición de Martín de Vos.

Sólo conocemos este poco divulgado cuadro de la *Regina Angelorum* por fotografías. Sin embargo estas reproducciones dejan apreciar su calidad de original. No se sabe nada de su procedencia anterior a principios del siglo XIX, pero su historia no deja de ser muy interesante por haber pertenecido a importantes colecciones durante siglo y medio.

El conocido escritor y "connoisseur" británico Frank Hall Standish (1799-1840) fue un gran viajero que estuvo en las costas del Mediterráneo. Se estableció en Sevilla donde adquirió una casa e invirtió una importante parte de su fortuna en obras de arte. Reunió un nutrido pero desigual conjunto de cuadros aprovechándose de la oportunidad que supuso la desamortización de Mendizábal. A su muerte legó su colección al rey Louis-Philippe como muestra de respeto a la nación francesa. A partir de 1842, las pinturas se depositaron en el "Museo Standish" dentro del Louvre, junto a la Galerie Espagnole del monarca francés. Después de la revolución de 1848, el rey reclamó la colección como parte de su patrimonio privado. La Galerie Louis-Philippe, junto con la colección Standish fueron subastadas en Londres en mayo de 1853.

En sendos catálogos -de la colección y de la venta- el cuadro que estudiamos aparecía como "anónimo de la escuela española" e intitulado *Vierge les mains croisées sur la poitrine et portant une couronne.* Fue comprado por el gran coleccionista e hispanista escocés Sir William Stirling Maxwell (1808-1878) para su residencia de Keir. Después de haber adquirido varios cuadros de Standish, éste prestó los mejores para la famosa exposición de los *Tesoros del Reino Unido*, en Manchester. En el catálogo de dicha muestra, apareció este cuadro con la correcta atribución a Zurbarán y bajo el título de *Regina Angelorum.* Evidentemente la atribución, asi como este título se debían al excelente historiador del arte español que era Sterling. Se quedó la pintura en Keir House hasta 1963 cuando la colección, dividida entre muchos herederos, fue liquidada poco a poco. Posteriormente, se subastó varias veces en Londres y Nueva York e ignoramos su último paradero.

Se trata de una obra muy atractiva, cuyo título de *Regina Angelorum*, fue imaginado por Stirling por estar la Virgen rodeada de numerosos círculos de querubines de gran calidad. Para componer este lienzo, Zurbarán pudo utilizar un grabado de Hieronymus Wierix según composición de Martín de Vos (fig. 1), pero invirtiendo la figura de la Virgen. El rostro de María, aunque parezca un poco desfigurado por toscos repintes, se puede comparar con las *Inmaculadas* tardías, principalmente con la *Inmaculada* de colección privada americana, firmada y fechada en 1656 (cat. n° 248), que aparece igualmente en un cerco azulado, sobre fondo rojizo de querubines. La alta corona cerrada, que lleva puesta María sobre sus largos cabellos de color castaño, se aparenta a la de la *Virgen de los Cartujos* (cat. n° 243), pintada hacia 1655. Por estas razones pensamos fechar esta *Regina Angelorum* o *Virgen orando* hacia 1656-58.

251. SANTA FAZ

1658
Óleo sobre lienzo, 105 x 83,5 cm
Firmado y fechado en una tarjeta, en el ángulo inferior izquierdo: ***Franco deZurbarán./1658.***
Valladolid, Museo Nacional de Escultura (Inv. n° 850)
Restaurado hacia 1980 en el Museo de Valladolid

PROCEDENCIA: Torrecilla de la Orden (Valladolid), Ermita de la Virgen del Carmen, en el ático del retablo mayor; depositado en 1970 en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Fig. 1: Jean Rabel, según Edmond Auger, *Sudarium*, grabado, 1586.

Fig. 2: Johan Wierix, *La Santa Verónica*, grabado anterior a 1620.

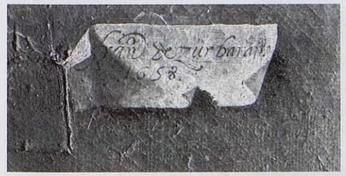


Fig. 3: Detalle de la firma antes de restauración.

El culto a la Santa Faz de Cristo, impresa en el velo de la Verónica, se extendió por Europa durante la Edad Media. A partir del siglo XIV, debido sin duda a las representaciones de los Misterios, o teatro sacro, en las que se reproducía la historia de la supuesta Santa Verónica, surgió la imagen de la santa mujer ofreciendo a la adoración de los fieles el rostro de Cristo impregnado milagrosamente en el paño. El velo de la Verónica, asociado a los instrumentos de la Pasión, figura en las pinturas de la Misa de San Gregorio. Los pintores y los grabadores flamencos suelen representarlo fijado por dos clavos en la pared encima del altar. Este tema, muy popular en el siglo XV, escasea despues de la Reforma católica, poniéndose en duda la propia existencia de Santa Verónica (véase cat.n° 84). En el siglo XVI, la Santa Faz de Cristo ya grabada por Durero con dos ángeles sujetando el velo, aparece en varias pinturas del Greco como una especie de retrato milagroso. La devoción al Santo Rostro estuvo muy difundida en la pintura española del siglo XVII y dentro de la pintura sevillana tenía muy antiguos antecedentes, ya que el tema había sido pintado hacia 1470 por Pedro Sánchez en una versión que se conserva en una colección particular italiana [véase Valdivieso 1998, p. 230, fig. 88]. Hemos visto que Zurbarán pintó varias veces de un modo muy original este conmovedor tema, muy propio para fomentar el rezo y la meditación de los fieles delante de los padecimientos de Jesucristo en su Pasión. Pero Zurbarán no representa nunca un retrato hierático como un icono, sino el rostro doliente del Señor visto de tres cuartos y ligeramente impreso en el sudario.

En la versión firmada y fechada en 1658 del museo de Valladolid, el velo aparece suspendido de un muro. Está sujeto por dobles cordoncillos que anudan los ángulos superiores de la tela y por un largo alfiler en el pico central del paño, con su cabecita redonda todavía reluciente. Por primera vez en la obra de Zurbarán la parte inferior del velo pende naturalmente, sin nada que la sujete. El rostro desvanecido y doliente de Cristo está apenas sugerido con ligeros toques de ocre y carmín, lo que confiere a esta imagen, casi borrada, una impresión de realidad increible: si la piadosa mujer, enternecida, enjugó con su propio velo el rostro sudoroso y ensangrentado de Jesús, parece verosímil que la imagen impresa milagrosamente fuera así mismo apenas esbozada.

El interés del maestro extremeño, no estriba solamente en la narración realista del evento milagroso, sino más concretamente en la representación ideal de la propia imagen milagrosa. En los grabados, principalmente flamencos, que circulaban facilmente por España, el velo de la Verónica con el Santo Rostro suelen aparecer del mismo modo con un efecto ilusionista. El paño atado en lo alto por nudos más o menos importantes está dibujado como un trampantojo y su parte inferior flota libremente.

Sin embargo en dichos grabados llaman poderosamente la atención los retratos frontales casi hiperrealistas de Cristo. Lo que buscan dichas imagenes es el milagroso encuentro del espectador con el rostro de su Salvador doliente. En el hermoso *Sudarium* encargado en 1586 por el jesuita francés Edmond Auger al grabador Jean Rabel (fig. 1), el impresionante rostro de Cristo no parece sufrir y flota sobre

el velo. A principios del siglo XVII aparecen varios grabados flamencos con la Santa Faz de Cristo, de tipo muy semita, *Cristus patiens*, con aspecto doloroso y sufriente (fig. 2). En ambos casos la finalidad de estas piadosas imagenes es principalmente recordar al creyente la Pasión de Cristo. Los textos latinos que acompañan estos grabados son incitaciones al arrepentimiento.

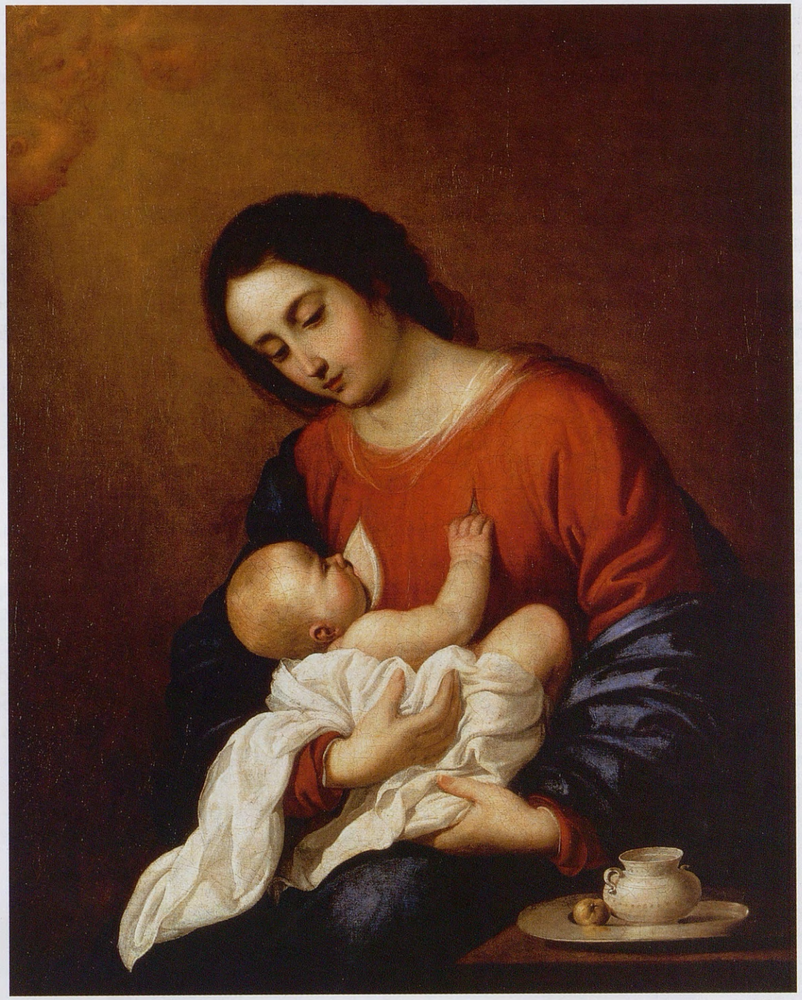
En el lienzo de Zurbarán es muy curioso el fuerte difuminado del Santo Rostro incorpóreo que parece apenas una mancha sin forma. El paño fingido tiene una tonalidad marfileña y la *Santa Faz* está realizada con manchas de tono ocre y leves aplicaciones de carmín. La posición de la cabeza esbozada es inclinada. Una luz lateral procede del lado izquierdo, con lo cual el paño adquiere un fuerte resalte plástico. El mismo relieve tiene la firma que se puede leer en una tarjeta con dos puntas dobladas y un trozo que finge rotura, todo ello para obtener de nuevo un increible efecto de realidad (fig. 3). La firma y la fecha ocupan un lugar importante en el cuadro. Como señaló María Luisa Caturla, la representación del lienzo milagroso, se presta a una especie de trampantojo a lo divino. En esta versión la firma aparece también como un trampantojo. El resultado final de esta *Santa Faz* de Zurbarán con las facciones casi volatilizadas de Cristo, la más conmovedora y poética de todas ellas, es una evocación original del aspecto informe de Jesús, la estremecedora visión del "Siervo doliente" profetizado por Isaías (Is 53, 2-3).

Esta maravillosa pintura fue descubierta en 1968 por Martín González en el ático de un retablo de la Virgen del Carmen en una ermita cerca de Torrecilla de la Orden. Como indican los numerosos exvotos que se encuentran en la capilla, el cuadro de Zurbarán debió de ser ofrecido en acción de gracias a la Virgen del Carmen, patrona local, integrándose en el ático del retablo construido a principios del siglo XVIII. Hemos visto que este cuadro está firmado y fechado en 1658 en una tarjeta fingida, ilegible a distancia, razón por la cual se puede pensar que no fue concebido para un retablo, sino como una obra de devoción privada. Considerando el lugar y circuntancias en que fue encontrado, Martín González supone que no habia sido restaurado antes de ser depositado en el museo de Valladolid. Esto hace pensar que algunas versiones del tema de Zurbarán o de su obrador, que muestran mayor definición en el Santo Rostro, podrían haber sido desnaturalizadas por repintes de antiguas restauraciones. Esta delicadísima pintura, llena de sensibilidad, fechada en 1658, año en que Zurbarán se trasladó a Madrid, pertenece a las obras tardías del maestro que más pueden incitar a una poética meditación piadosa.

252. VIRGEN CON EL NIÑO

1658
Óleo sobre lienzo, 101 x 78 cm
Firmado: ***Franco de Zurbaran/f.1658***
Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin

PROCEDENCIA: San Petersburgo, colección condesa Schuvalova; Moscú, Museo Pushkin desde 1924.



Entre los cuadros que ejecutó Zurbarán en Madrid, en el periodo final de su carrera (1658-1662), aparecen varias pinturas de la *Virgen con el Niño* de media figura, temática nueva en la obra del pintor. Son cuadros íntimos pero muy acabados, de peculiar encanto y enteramente de la mano del viejo maestro, quien demuestra en estas obras que no ha perdido nada de sus calidades en la total interpretación del natural. No obstante, aparece en estas *Vírgenes con el Niño* una nueva dulzura en los rasgos y en las actitudes de las figuras, combinada a cierta suavidad pictórica así como un uso menos marcado del claroscuro. Este nuevo estilo, sin el poderoso rigor de sus cuadros de la gran época sevillana, se atribuyó mucho tiempo a la supuesta influencia del joven Murillo, cuya reputación empezaba a crecer por estas fechas. En realidad la reciente exposición *Zurbarán, la obra final 1650-1664,* organizada por Alfonso E. Pérez Sánchez en Bilbao en 2000 fue la demonstración de que este último estilo del pintor de Fuente de Cantos correspondía a una nueva concepción del arte religioso en los años 1650, más acorde a la mentalidad de los comitentes en esas fechas.

Nada se sabe de la procedencia antigua de este cuadro salvo que ingresó en el museo Pushkin de Moscú en 1924 con la colección conservada en San Peterburgo por la condesa Schuvalova, nacionalizada tras la Revolución de Octubre.

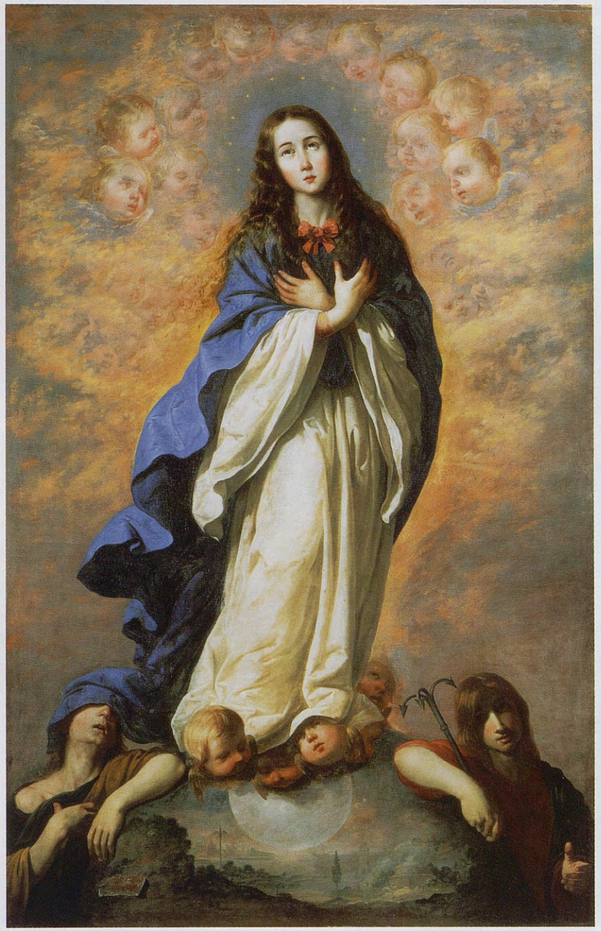
En este bellísimo cuadro, la Virgen amamanta al Niño Jesús. Este tema es muy poco frecuente en la púdica pintura española, aunque Zurbarán pudo ver en su Extremadura natal las *Virgenes de la leche* de Morales: "Rodríguez de Ceballos sugiere, acertadamente, como fuente literaria inspiradora de tan entrañable escena, la literatura piadosa de la época y más en concreto, el ya citado libro *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, publicado en Toledo (1568), que probablemente conocería Morales a través del obispo don Juan de Ribera. [...] Desde el punto de vista formal [...] y en esto compartimos el parecer de E. Du Gué Trapier, el precedente iconográfico inmediato habrá de buscarse en una obra singular, muy cercana al pintor: el bajo relieve en alabastro de la *Madonna con el Niño*, atribuido a Desiderio de Settignano [..] en la propia catedral de Badajoz" [Carmelo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, Badajoz 1999, n° 18, p. 192]. Estas palabras pueden aplicarse igualmente a Zurbarán que conocería posiblemente el bajo relieve de la catedral de Badajoz.

Pocas veces se ha interpretado esta escena íntima con tanta ternura y recato: en el lienzo de Moscú, se revela el profundo pudor de la joven madre inclinada con cariño sobre su hijo. El Niño, extraordinariamente natural y vivo, se agarra al vestido maternal con la regordeta manita derecha. María recoge en su regazo al pequeño con un gesto de protección y sus brazos lo envuelven completamente. La Virgen, pensativa, tiene unos rasgos de una gran belleza clásica, rostro ovalado y ojos pudorosamente bajos. Viste de carmín rosado, con un manto azul y, alrededor del cuello, un fino velo transparente de color amarillento. Los pañales, o la sábana, que cubre el cuerpecito desnudo de Jesús, son de este blanco deslumbrante que afecciona Zurbarán desde sus primeras realizaciones pictóricas. El fondo, ligeramente dorado, está conseguido con amplias pinceladas. Sobre la pequeña mesa situada a la derecha, un plato de peltre con un jarroncito de barro blanco y una pequeña manzana forman un exquisito bodegón.

253. INMACULADA CONCEPCIÓN CON DOS FIGURAS ALEGÓRICAS

ca 1658
Óleo sobre lienzo, 166 x 108,5 cm
Restos de la firma abajo a la izquierda sobre la cartela
Dublín, National Gallery of Ireland (Inv. n° 273)
Limpiado y restaurado en 1981

PROCEDENCIA: Venta Capitán Larkyns, 1872; colección William Graham; Londres, venta Christie's 10 de abril de 1886, lote n° 408; comprado por 42 guineas para la National Gallery of Ireland.



El interés de España para que se proclamara el dogma de la Inmaculada Concepción no sólo derivaba de su amor a la Virgen, sino también del deseo de sus monarcas por mantener la influencia sobre el papado. Felipe IV y la *Purísima* aparecen juntos en muchos panegíricos inmaculistas publicados en España durante su reinado (fig. 1). La literatura mariana de su época abunda en referencias de la conexión de los Austrias con el culto a la Virgen y el fervor inmaculista [Stratton 1988, p. 74]. En la versión tardía que estudiamos ahora, curiosos reflejos artísticos de estos asuntos fueron encargados a Zurbarán: la Virgen de la Inmaculada Concepción aparece acompañada por dos medias figuras alegóricas cuya significación no aparece del todo clara. Ambas figuras parecen apoyarse en un globo invisible que podría representar el mundo sobre el cual se levanta la Virgen. Por su parecido con la *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1658, cuya actual localización se desconoce (cat. n° 254), esta preciosa *Purísima* se puede fechar en ese mismo año. Adolescente, morena clara de largos cabellos, levanta su mirada hacia el cielo, sus manos se cruzan sobre el pecho en un gesto tradicional de interioridad. Viste una larga túnica blanca de amplias mangas cubierta por un amplio manto azul profundo atado a la base de su cuello por un exquisito lazo rosa. Su rostro, bellísimo, resalta sobre un nimbo azulado donde se veen las estrellas de su corona. Alrededor de dicho nimbo, una multitud de cabezas de angelitos de varios tonos dorados forman otra aureola mayor. Entre nubes aparecen tres rostros difuminados de *putti*. Llama la atención la belleza corporal de María, evocación del *Cantar de los Cantares*: "¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres!" (Cant 4, 1), "¡Qué hermosa eres, qué bella, encanto de mi amores!" (Cant 7, 7). Al tratar el tema concepcionista, Zurbarán, como los otros artistas, pretende plasmar en su quehacer plástico, con todo su talento, la auténtica belleza de la *Purísima* tan amada por los sevillanos.

Como de costumbre, el larguísimo vestido de María descubre una peana de cabecitas angélicas. A su derecha el ampuloso manto azul ondula en el aire y su borde inferior cubre los ojos de la figura alégorica, que se ha considerado como la representación de la Fe (fig. 2). Tradicionalmente, la iconografía medieval cristiana representaba a la Sinagoga como una mujer con los ojos vendados, indicando su falta de visión sobre la venida del Mesías. Cuando Cesare Ripa se refiere a la personificación del "Pecado" afirma: "Los ojos vendados son una obvia alusión a la deliberada ceguera del pecador entre los mandamientos de Dios" [citado por Stratton 1988, pp. 76-77]. Podemos suponer que el comitente de tan singular obra quizó personificar la ceguera de los "maculistas" ante la revelación de la Inmaculada Concepción. Al lado izquierdo de la Virgen, otra media figura de medio cuerpo, gesticula como hablando al espectador, sostiene un ancla y podría personificar a la Esperanza. Así esta última alegoría representaría la esperanza de los "inmaculistas" para que se haga realidad la declaración dogmática por Roma. Entre las dos figuras aparece un bellísimo paisaje con los símbolos de la tierra.

Benito Navarrete ha apuntado la posible influencia en este cuadro de la estampa de la *Inmaculada apocalíptica*, grabado sobre composición de Juan de Jaúregui para el libro del padre jesuita Luis de Alcázar *Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsis* publicado en Amberes en 1614, "sobre todo en la manera de arquear el cuerpo en la misma forma" [Navarrete 1998, pp. 56-58, figs. 49-50]. La dependencia de algunas *Inmaculadas* de Murillo (fig. 3) con ésta de Zurbarán merece ser indicada; de suerte que la influencia sería la inversa de como querían los antiguos historiadores de Zurbarán. Guinard señala una réplica de taller de buena calidad en una colección de Estados Unidos hacia 1620 [Guinard 1960, n° 18].

Fig. 1: Alonso de Orozco, frontispicio de *Philippo IIII. Hispaniarum Regi Catholico,* grabado, Valladolid, 1653.

Fig. 2: Detalle del cuadro.

Fig. 3: Murillo, *Inmaculada Concepción*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

254. INMACULADA CONCEPCIÓN

1658
Óleo sobre lienzo, 203 x 157,5 cm
Firmado y fechado en un cartucho abajo a la izquierda: *Franco de zurbaran/faciebat 1658*
Paradero desconocido
Restaurado entre 1967 y 1985

PROCEDENCIA: Sevilla, colección deán López Cepero (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, n° 326 (1), n° 336 (4); Londres, venta Louis-Philippe, Christie's, 7 de mayo de 1853, n° 158, comprado por Pearce (95 £); venta Pearce, 23 de abril de 1872, n° 491; Londres, venta Christie's, 28 de marzo de 1969, n° 56; Madrid, venta Sotheby's, 20 de junio de 1985, n° 7 (19.550.000 pesetas); paradero desconocido.

En el catálogo de la venta de Londres en 1853 de la colección Louis-Philippe, una *Concepción* firmada lleva la siguiente mención: "comprada a un canónigo de Sevilla" razón por la cual Baticle y Marinas pensaron que podía proceder de la colección del deán López Cepero, eficaz intermediario del barón Taylor, agente del rey francés para comprar en España las mejores pinturas que pudiera lograr para formar la futura y efímera *Galerie Espagnole de Louis-Philippe* (1838-1848). Desgraciadamente, el deán puso gran empeño en ocultar sus gestiones para procurar al francés buenos cuadros provenientes de los conventos trás la reciente supresión de las órdenes religiosas por los decretos de desamortización de Mendizabal (1835). Razón por la cual: "Ninguno de los recibos conservados en los Archivos Nacionales de París, firmados por López Cepero, revelan los autores y obras vendidas a Taylor" [Baticle/Marinas 1981, p. 215]. Sin embargo con la inscripción del catálogo de la venta Louis-Philippe, apenas hay dudas de que esta gran *Inmaculada Concepción* pasó por las manos del deán López Cepero, donde la compraría Taylor. Aparecida en el mercado del arte londinense en 1969, volvió a venderse en Madrid en 1985. Se desconoce su actual proprietario. Entre estas dos subastas públicas el lienzo fue restaurado y apareció la doble corona de la Virgen: de oro y piedras preciosas y de rosas que había sido ocultada en una fecha anterior (fig. 1).

Fig. 1: El cuadro en 1969.

La iconografía de esta *Inmaculada Concepción* tampoco es muy corriente: se presenta erguida, medio arrodillada y con las manos juntas, sobre un importante globo terrenal donde se ve un paisaje. A cada lado de este globo aparecen tres angelitos juguetones sin alas con algunos de los atributos marianos. En la parte izquierda, el angelote del centro parece mirarse con mucha atención en un espejo que vemos por el revés. Sus dos compañeros observan lo que él está admirando. Detras de él, uno de ellos asoma su cabecita en la sombra, apoyándose en el ombro del *putti* con el *Espejo sin mancha* (Sab 7, 27). El otro niño, visto de cuerpo entero, se agarra al manto de la Virgen; lleva un echarpe de un verde muy sútil sobre la espalda. A la derecha del globo, otros tres niños pequeños forman un gracioso grupito con extrañas posturas. El primero, vestido de rosa anaranjado, parece sostener con mucha dificultad la enorme bola de la tierra. A su lado un niño pequeño sentado en una nube, muy similar a uno de los que se ven en la *Inmaculada Concepción* de 1656 (cat. n° 249), aparece medio enrollado en una cinta amarilla, sosteniendo un ramo de azucenas, el *Lirio entre las espinas* (Ct 2, 2) y una ramita de olivo, el *Hermoso olivo* de la Biblia (Eclo 24, 14). Entre los dos aparece otro *putto* con las manos alzadas para sostener una escalinata apenas perceptible, la *Escala de Jacob* (Gn 28, 12).

La figura ligeramente incurvada de la Virgen es muy parecida a la de Dublín, con su blanquísimo vestido de anchas mangas. El largo manto, con sus amplías ondulaciones procura a la silueta un movimiento barroco. María aparece aquí más rubia, con bucles deshechos caidos y levanta los ojos hacia el cielo. Lleva como hemos dicho una curiosísima corona doble: la primera de rosas claras y por encima otra alta de oro con piedras preciosas azules. El manto está sujeto alrededor del cuello por una cadena dorada. Las cabecitas de angelotes entre nubes aparecen más difuminadas que en el cuadro anterior. Por su formato grande y por su procedencia antigua podemos suponer que este cuadro fue encargado a Zurbarán por un convento sevillano poco antes de su partida a Madrid.

255. VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN NIÑO

1658
Óleo sobre lienzo, 138,4 x 106,6 cm
Firmado y fechado en una cartela abajo a la izquierda: *Franco dezur baran/1658*
San Diego, San Diego Museum of Art (Inv. 1935:22)

PROCEDENCIA: Madrid, colección conde de Altamira, siglo XVIII; Londres, venta Altamira, 1 de junio de 1827, n° 55 (42 £); Londres, colección marqués de Stafford; Londres, Stafford House, colección duque de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 143, comprado por Coureau (525 £); Munich, Julius Böhler, 1914; Munich, Dr. Göttler; Nueva York, Rheinhard Galleries, 1926; Nueva York, Lilienfeld Galleries, ca 1932; vendido por Lilienfeld Galleries el 26 de febrero de 1935 (5.775 $); regalado por Anne R. y Amy Putnam a la Fine Arts Gallery de San Diego en 1935.

Sobre este admirable lienzo, Jeannine Baticle escribió acertadamente que "está construido con el rigor de un discípulo de Rafael y bañado en una luz digna de Giovanni Bellini" [1988, p. 327]. Firmada y fechada en 1658, y no en 1653 como había leido Mayer cuando lo examinó en Munich (fig. 1), es una de las composiciones más perfectas de los años madrileños del pintor, donde se refleja una clara influencia rafaelesca. Como en el Renacimiento italiano, la Virgen tiene una expresión de gravedad que se explica por el simbolismo de los atributos representados.

Fig.1: Publicidad en *The New York Herald – Paris – dimanche 14 juin 1914.*

María sabe por adelantado los padecimientos que sufrirá a través de Cristo, como se lo había anunciado el anciano Simeón. El plato de manzanas en primer término recuerda el pecado de Adán y Eva. El Niño Jesús, en el regazo de su madre, se gira hacia la izquierda para contemplar el pajarillo que con la pata atada a una cuerda, le muestra su primo San Juanito. Por el hecho de ser criaturas que pueden elevarse al cielo, las aves representan el alma, que tras abandonar el cuerpo humano, vuelan a refugiarse en Dios. En este caso el pajarito es un jilguero cuyo simbolismo se relaciona con la Pasión de Cristo. Según una antigua leyenda, dicho pajarito revoloteó sobre la cabeza del Señor crucificado y arrancó una espina de su corona para aliviar sus dolores: la sangre de Jesús teñiría para siempre el cuello del jilguero. Este tipo de meditaciones traducidas en pintura, aparece con frecuencia en el arte medieval y esta imagen en concreto también la pintó Rafael en su famosa *Madona con el jilguero* del museo de los Uffizi en Florencia. Sin embargo, en el siglo XVII y en España, hay pocos ejemplos de esta peculiar iconografía [véase Delenda 1988, p. 327].

No creemos que esta interpretación del tema por Zurbarán refleje la influencia de Murillo como se sigue repitiendo sin observar cuidosamente las fechas de sus obras respectivas. La Virgen de Zurbarán es de una gran belleza clásica, con la nariz recta, la pequeña boca cerrada, los ojos entreabiertos, sumida en sus pensamientos melancólicos y los cabellos recogidos hacia atrás. Aparece sentada de tres cuartos hacia la derecha en un banco, con el Niño en las faldas de la túnica. Lleva en los hombros un bellísimo chal rayado con flecos. Jesús viste una camisa blanca que deja desnudas las piernas. Como acostumbra Zurbarán, reproduce maravillosamente los valores táctiles de los tejidos, de la piel de camello que viste el rubio San Juanito, así como de la textura de las frutas o del brillo del plato de metal.

Esta pintura es también una recolección de los elementos más usuales en la obra de nuestro pintor: la fuerte columna sobre alto plinto, cortada en la parte superior, el plato de peltre reluciente o de plata, aquí magistral, reflejando las hermosas manzanas, la cortina abullonada en lo alto para descubrir un paisaje gris verdoso y el hermoso cielo de atardecer. La novedad en esta obra es el influjo italiano, rafaelesco como hemos dicho, en la composición diagonal, en los tipos y en los coloridos puros y sostenidos: azul y carmín de la Virgen con el pañuelo de tejido multicolor y carmín más oscuro en el cortinaje. La influencia rafaelesca es sobre todo compositiva, como un recuerdo de varias Vírgenes que podía conocer el pintor a través de las estampas o directamente en las estancias reales madrileñas. Se han aducido otros antecedentes formales a esta maravillosa pintura, obra maestra del último Zurbarán cuyo lenguaje expresivo permanece enteramente personal [Peréz Sánchez 2000-01].

Firmada y fechada en un *cartelino* bien aparente en el primer plano, esta *Virgen con el Niño* es uno de los primeros cuadros de devoción privada, encargados por clientes exigentes al viejo maestro durante su nueva estancia en la Corte. Con este lienzo tan logrado, puede que haya querido demostrar que no ha perdido nada de su maestría en los últimos años de su carrera de pintor.

256. SAN DIEGO DE ALCALÁ EN EL MILAGRO DE LAS FLORES

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 93 x 99 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 2442)

PROCEDENCIA: Alcalá de Henares, convento franciscano de Santa María de Jesús, Capilla de San Diego, ático del retablo (?); Cádiz, colección José Luis de Sola, 1905; colección Emilio de Sola; comprado por el Prado al hijo del propietario en junio de 1932.

Fray Diego de San Nicolás, como se llamó en vida, dedicó toda su vida al servicio a la Iglesia y a los pobres. Nació en el año 1400 en San Nicolás del Puerto (Sevilla). Vistió el hábito de los Hermanos Menores, como hermano lego, convirtiéndose en activo promotor de la Observancia franciscana. Desempeñó varios oficios en los conventos de Arrizafa, Sevilla, Canarias, Ara Coeli en Roma y Alcalá de Henares. Allí permaneció en el Convento de Santa María de Jesús siete años, ejerciendo como portero y desarrollando una extraordinaria actividad caritativa. Murió en 1463 en dicho convento donde se conservó su cuerpo incorrupto. [Actualmente se conserva en la Catedral de la ciudad]. Fue el único santo canonizado a lo largo del siglo XVI por el Papa franciscano Sixto V en 1588. Se había incoado el proceso a instancias de Felipe II, cuyo hijo Don Carlos fue curado en gravísimo trance por invocación del piadoso fraile.

Fig. 1: Gerrera, *San Diego de Alcalá.* Localización desconocida.

Su vida es bien conocida por múltiples biografías. La primera y más segura, debida a Francisco Peña, abogado y promotor de la causa de canonización del Santo [*De vita et miraculis…*, Roma, 1589], fue traducida al castellano por Cristóbal Moreno en el siglo XVI. La extensa *Historia del glorioso S. Diego de San Nicolás* publicada en 1662 en Madrid por Fray Antonio Rojo, Guardián del Convento de María de Jesús, recoge los milagros del humilde santo que se pueden leer en todas las antiguas Crónicas de la Orden. En la iconografía que ha llegado hasta nosotros de San Diego de San Nicolás, más conocido como San Diego de Alcalá, las primeras imágenes, grabadas por artistas anónimos, presentan al santo lego llevando en sus manos un rosario y una cruz pequeña. Sin embargo, Zurbarán siempre representa a San Diego en el milagro de las flores, uno de los seis hechos milagrosos aprobados por la Sagrada Congregación de Ritos para su canonización. "Tal iconografía es en sus perfiles generales, una aportación de Zurbarán" [Hernández Perera 1965, p. 234].

Cuenta Fray Antonio Rojo: "Cogió un día San Diego a escondidas muchos panes para sus pobres. Aparece en el huerto el Guardían del convento [y] le pregunta qué lleva. San Diego responde veis aquí Padre, que llevo flores [y] como lo dijo el Santo así fue hecho. Miró el Guardían, halló y tocó flores. Admirando quedó viendo a San Diego la falta de hurto para dar por Dios" [citado por Schenone 1992, I, p. 257]. Este milagro que también se atribuye a las santas Isabel de Hungría, Isabel de Portugal y Casilda, igualmente inmortalizadas por Zurbarán, es un recurso hagiográfico común para institir en la santidad caritativa de aquellos santos. Ellos regalaban a los pobres todo lo que encontraban aunque sus superiores -o familia en el caso de las santas- les habían prohibido esas exageradas muestras de generosidad; sin embargo con el milagro de las flores, Dios mostraba que para los pobres ninguna lismona era exagerada.

De las diferentes versiones del tema pintadas por el pintor extremeño, ésta es la más completa del relato miraculoso con la presencia del Padre Guardián, que con la mano levantada expresa asombro y admiración delante del humilde fraile lego. La fecha posible de este lienzo ha sido poco a poco retrasada por la crítica: para Soria [1944 y 1954] es una obra temprana de 1628-1633. Guinard [1960] la sitúa en torno a 1640, fijando Gudiol [1976] su ejecución entre 1658-1664, es decir en su última etapa madrileña. Actualmente se acepta la fecha tardía para la realización de este lienzo de fondo claro y de formato casi cuadrado, realizado con participación del taller. Dado dicho formato, Serrera hizo notar la posibilidad de que formara parte del banco o del ático de un retablo [1988]. Ángel Rodríguez Rebollo opinó que el *San Diego de Alcalá* del Prado pudiera ser el cuadro que ocupaba el ático del retablo de la capilla de San Diego del convento franciscano de Santa María de Jesús, hipótesis que recoge Mercedes Agulló y Cobo en

su amplio estudio sobre dicho convento [2003, p. 3 y pp. 14-15]. Evidentemente el patrono debía figurar en la renovación de su capilla. Como ignoramos la procedencia del cuadro antes de 1905 esta proposición nos parece razonable.

De acuerdo con su técnica y sus coloridos, el cuadro pertenece claramente a la última etapa del maestro. Está pintado con tonalidades claras y un fondo de cielo luminoso adecuado a los grises pardos del hábito de los frailes de la Observancia franciscana. Por la ausencia de espacio entre las tres cabezas de monjes a la izquierda, la opacidad de los coloridos así como la falta de soltura de los pliegues, creemos que un asistente participó en la realización de este cuadro que sí presenta expresiones sobrias y contenidas muy zurbaranescas pero que no puede equipararse con la soltura de pincel y el dibujo refinado de la magnífica *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula*, firmado y fechado precisamente 1661 (cat. n° 283).

Una copia por un desconocido "Gerrera" perteneciente al San Diego Museum of Art fue subastada en Nueva York en 1990 [Nueva York, Christie's East, 3 de abril de 1990, lote 91 A, repr.] (fig. 1).

257. SAN DIEGO DE ALCALÁ

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 110 x 84 cm
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (Inv. 2158)
Restaurado por Juan Alaminos, ca 1940

PROCEDENCIA: Sevilla, colección Aniceto Bravo; Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Fig. 1: *San Diego de Alcalá*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado (cat. nº 256).

Fig. 2: *San Diego de Alcalá*, invertido. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Para la iconografía del lienzo de *San Diego de Alcalá en el milagro de las flores* véase el cuadro anterior (cat. nº 256).

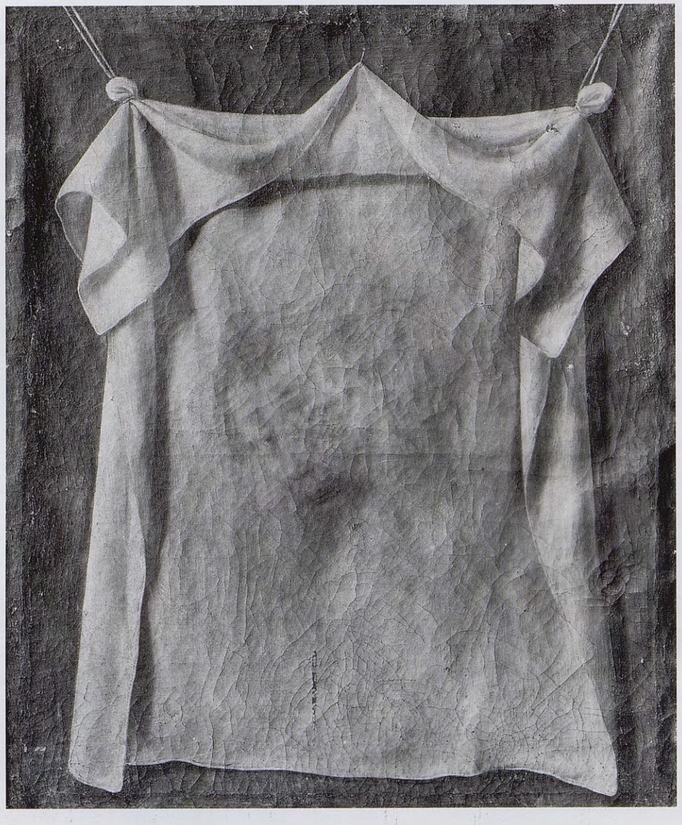
El santo, de reposada postura, viste el hábito de los Hermanos Menores de la Observancia y lleva recogidas en el escapulario las rosas del poético milagro. Dos grandes llaves que cuelgan de la cintura aluden a su function de portero. El presente *San Diego de Alcalá* reproduce la figura invertida del santo de la version del Prado (figs. 1 y 2) y podemos suponer que para realizar la segunda de las pinturas, se utilizó un carton en el taller del pintor a escala real como modelo. Los tonos plateados claros de este cuadro, la hermosa silueta, algo más esbelta que la del Prado, y la cabeza expresiva sin sentimentalismo, se aparentan al último estilo del pintor en su etapa madrileña, entre 1658 y 1662.

Existen varias hipótesis de la crítica respecto a la fecha de este cuadro atribuido a Murillo hace un siglo. Kehrer y Soria lo sitúan hacia 1650, Guinard lo piensa próximo a 1640, mientras que Gudiol y Alcolea adelantan la fecha al periodo 1631-1640. Después de Camón Aznar, varios autores consideraron la obra de la última época madrileña. Recientemente Pérez Sánchez ha propuesto fecharlo en torno a 1645-1650. Sin embargo el periodo 1640-1653 carece de datos extactos: sólo existe la fecha segura de 1644 para el retablo de Zafra. Por todo esto resulta particularmente difícil establecer una cronología precisa para los lienzos de fondo claro. No deja de ser sintomático que el *San Diego* del Museo Lázaro Galdiano se hubiera atribuido anteriormente a Murillo. Por el parecido de la obra con la del Prado, creemos que corresponde a los años tardíos.

258. SANTA FAZ

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, ca 100 x 80 cm
Paradero desconocido

PROCEDENCIA: Madrid, Iglesia de San Estebán; paradero desconocido.



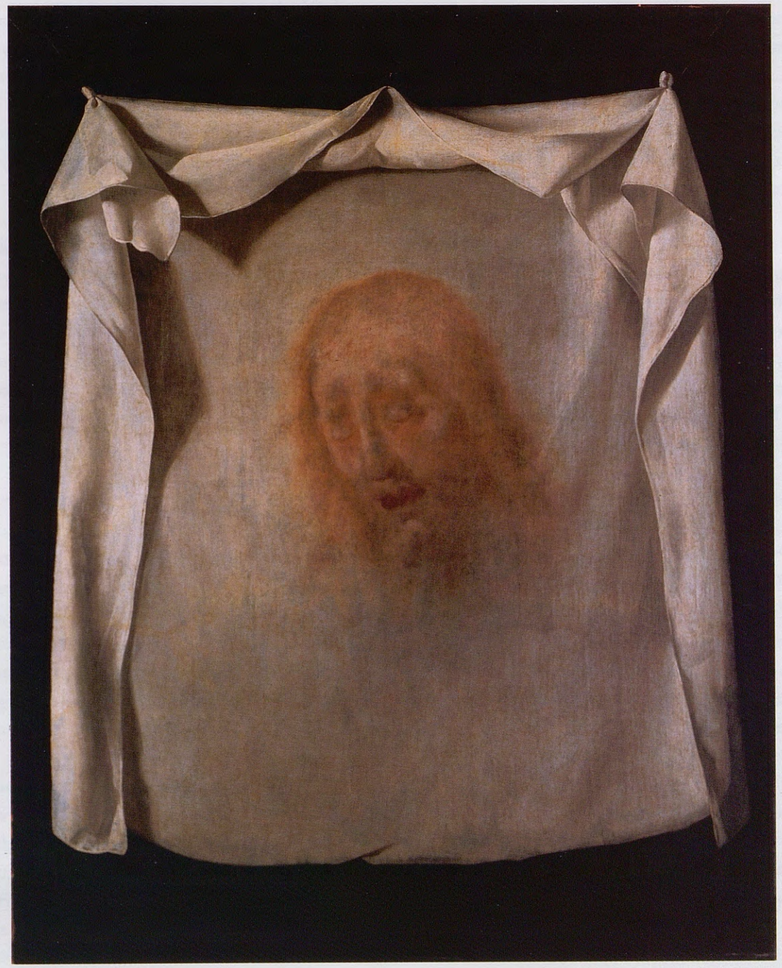
En la documentación fotográfica de José López Rey hemos encontrado esta fotografía de la *Santa Faz* hecha hacia 1950 por el fotógrafo de arte Moreno de Madrid. Soria vio el cuadro en la Iglesia de San Sebastián de Madrid y lo consideró como obra de taller. En esta época no se conocían las Santas Faces tardías de Valladolid y de Bilbao y la época final de la obra de Zurbarán era menospreciada.

El cuadro ya no está en la iglesia desde una época desconocida y desgraciadamente ha sido imposible saber lo que ha sido de este lienzo que nos parece una versión autógrafa de los años 1658-1660.

259. SANTA FAZ

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 104 x 84 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 86/4)
Restaurado en 1986 por el taller del Museo de Bellas Artes de Bilbao

PROCEDENCIA: Valladolid, colección privada, 1960; Madrid, colección privada; colección de José Marca y Juan Antonio de la Pisa Pino; adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1986 (10.000.000 pesetas).



Ningún pintor ha mostrado mayor interés por el tema de la *Santa Faz* en el siglo XVII que Zurbarán. Se considera cabeza de serie la versión firmada y fechada en 1631 (cat. n° 34) que tiene alfiler en la parte inferior del velo de la Verónica. A este grupo pertenecen numerosas obras con el Santo Rostro más o menos detallado pero siempre presentado de tres cuartos, siendo el pintor extremeño el inventor y el único en pintar de este modo la *Santa Faz* de Cristo en el velo de la Verónica. El mejor de los ejemplares con alfiler en la parte inferior es él que guarda el Nationalmuseum de Estocolmo con el rostro muy difuminado (cat n° 84).

La variante que carece de alfiler abajo y permite la libre caida del paño tiene menos ejemplares y pertenece al periodo final de la carrera del maestro. La *Santa Faz* del museo de Valladolid (cat. n° 251), firmada y fechada en 1658, podría ser la primera de dicha composicón sin alfiler en la parte inferior. La versión del museo de Bilbao que examinamos ahora pertenece a este tipo, pero el velo es más ancho que en el cuadro de 1658 y ocupa casi toda la superficie del lienzo. El plegado del paño, colgado sobre el fondo pardo muy oscuro por dos nudos muy pequeños en los ángulos, es más sencillo y sobrio que en dicha versión de Valladolid. El Santo Rostro, a pesar de ser algo más legible en la pintura conservada en Bilbao, resulta más patético, "de una extraordinaria aparencia fantasmal, como de huella espectral y prodigiosa" [Peréz Sanchéz 1988, p. 389]. Esta *Santa Faz* dramática del *Cristus dolens* tiene efectivamente una expresión doliente de intenso sufrimiento; los párpados aparecen casi cerrados en un rostro alargado de pómulos salientes donde destaca una nariz prominente. La boca entreabierta acentúa esta expresión tragica.

La ausencia de la corona de espinas contribuye a la impresión de que podría tratarse de un cadáver, como si fuera una representación de la reliquia de la *Santa Faz* con los ojos cerrados que se conserva en la Catedral de Jaén y que tanto se venera en España. En todo caso, se trata de una imagen sagrada destinada al culto. Zurbarán representa una *vera icona* colgada como una reliquia santa en lo alto de la pared de una iglesia, ofrecida a la veneración y la devoción de los fieles. Un paño así colgado constituye un verdadero "trampantojo a lo divino". Nadie como Zurbarán supo sacar mejor provecho del tema: esta imagen del Santo Rostro desvanecida, como un velo que realmente ha enjugado la Santa Faz cubierta de sudor y sangre produce un perfecto engaño.

Observando las Santas Faces tan a menudo pintadas por Zurbarán, resalta una vez más el carácter peculiar de su obra ya advertida en 1844 por Amador de los Ríos a propósito de un "Santo Rostro del Señor" que se conservaba entonces en la: "Galeria del Señor Bravo [...]: *La Santa Faz* es un objeto algo repetido por nuestros artistas españoles, si bien se han curado poco de representarla con propiedad. No cayó Zurbarán en el defecto de acabar el rostro del Salvador como quien hace un retrato: la *Santa Faz* que examinamos, está impresa en el lienzo con una ligereza de indicaciones tan entendidas que parece verse la misma que quedó estampada en el de la Verónica. El paño está copiado del natural con todo el saliente que empleaba Zurbarán, quien también supo ostentar sus profundos conocimientos en la manera de plegar los ropages" [Amador 1844, pp. 421-422].

Relacionándola con la *Santa Faz* de 1658 la obra de Bilbao debe fecharse con posterioridad y es posiblemente la última versión conocida de este tema pintada por Zurbarán: los pliegues presentan mayor sobriedad dotando a la figura de una monumentalidad exceptional. Descubierto y dado a conocer en 1964 por Alfonso E. Peréz Sanchéz, esta importante *Santa Faz* se encontraba entonces en una colección particular de Valladolid. Esta versión, adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1986, se ha confudido con otra muy parecida que perteneció a la colección madrileña de J. Pereira González (cat n° 260).

Ahora bien, cabe preguntarse porqué los comitentes de Zurbarán le encargaron tan a menudo esta representación del Santo Rostro de Cristo en el paño de la Verónica. Según una tradición medieval muy antigua, las pinturas que se creían *acheiropoïta*, que quiere decir en griego una imagen "no hecha por la mano humana" gozaban de una devoción ardiente de los teólogos y de los fieles. Razón por la cual las que se creían de origen divino se copiaron múltiples veces. Sin duda alguna el *acheiropoïta* más celebrado fue el llamado *Velo de la Verónica.* El contexto general para estos *acheiropoïtai* era la veneración de la imagen divina como medio de acceso del espectador desde lo visible, la imagen, hacia lo invisible, es decir lo divino. Dicha función de meditación se le atribuía a las imágenes de culto. El impacto de las representaciones del Santo Rostro en las devociones postridentinas se puede leer en el libro de Juan Acuña de Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y cuerpo de Jesu Christo,* publicado en Villanueva en 1637 [véase Stoitchita 1995, pp. 63-65]. Con su prototipo de *Santa Faz* tan personal ideada ya en 1631, Zurbarán cumplía con una tradición de gran antigüedad, pero la evolución del tema en su arte hasta esta versión de Bilbao muestra como cada ínfima modificación del maestro, a partir de su primera idea crea una emoción más profunda para el espectador delante de los padecimientos de Cristo para la salvación de los fieles.

260. SANTA FAZ

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 105 x 88 cm
colección privada

PROCEDENCIA: Madrid, colección Juan Pereira González; Londres, venta Christie's, 7 de julio de 2009, n° 31 (no vendido).

Este cuadro necesitaría limpiarse para poder juzgar mejor de su calidad. Se trata de una réplica autógrafa del lienzo de Bilbao. Sus medidas son algo más grandes y presenta leves diferencias en los pliegues y en la mirada de Cristo. En el catálogo de Gudiol las dos obras figuran con los n°s 554 y 555, sin embargo se ha creído que se trataba de una única obra. La aparición reciente en el mercado de arte de esta otra versión se corresponde con el n° 554, fig. 459, del catálogo de Gudiol.

261. SAN FRANCISCO

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 64,7 x 53,1 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. n° 504)

PROCEDENCIA: Mannheim, en la Galería del Príncipe Elector del Palatinado Carl Theodor; trasladado con toda la Galería de Mannheim a Munich en 1799 e instalado en la Hofgartengalerie; trasladado en la Alte Pinakothek de Munich en 1836.

Los numerosos *San Francisco* pintados por el maestro extremeño demuestran la variedad de su obra, impregnada de reserva, inmovilismo, de una fascinante atención a la realidad y a la naturaleza de las cosas. Como el Greco en el siglo XVI, Zurbarán es indudablemente el mejor intérprete del nuevo prototipo que la Iglesia postridentina quería proponer a los fieles.

Zurbarán permaneció completamente desconocido fuera de España y de sus colonias americanas hasta el principio de la Guerra de Independencia. Soló dos cuadros, el que estudiamos ahora y otro *San Francisco* (museo de Lyon, cat. n° 99) entraron anteriormente en colecciones europeas pero con erróneas atribuciones. No sabemos como el presente lienzo tardío, pintado en Madrid hacia 1658-1660, pasó en las colecciones del Príncipe Elector del Palatinado Carl Theodor en Mannheim. En el catálogo de las pinturas de dicha colección aparece con el número 30 atribuido a "Guido Rheni" [sic]. Sus dimensiones y su descripción coinciden con este lienzo que fue llevado de Mannheim a Múnich en 1799 y entró en la pinacoteca de dicha ciudad, proveniente de la Hofgartengalerie, con toda la colección de los principes Electores del Palatinado. En 1814 el lienzo fue grabado por Samuel Amsler como pintado por Guido Reni (fig. 1). En los antiguos catálogos de dichos museos aparece desde 1818 en el catálogo de Dillis con la correcta atribución al maestro extremeño y se dio a conocer por una bella y grande litografía de Ferdinand Piloty (fig. 2). Podemos suponer que fue Georg von Dillis, director de la colección real de Luis I de Baviera quien hizó por fin la buena atribución.

Se trata de un cuadro de devoción privada caracteristico del último estilo pictoricó de Zurbarán que tantas veces pintó el santo de Asís como asceta consumido en éxtasis. Como de costumbre, el pintor interpreta magistralmente pero con mucha sencillez la faz de un hombre, boca abierta y ojos alzados, en estado de arrobamiento y de ensimismamiento. El santo viste el hábito pardo castaño de la rama franciscana de los Observantes, con la capucha echada. La degradación muy suave de los colores pardos castaños, plateados grises y celestes finísimos da fe de la perseverante maestría de los últimos años del pintor. Los tonos cálidos de la figura contrasta con las tonalidades frías del cielo nuboso. La composición es muy sencilla: el santo aparece de medio cuerpo con una mano en el pecho, inspirada de las composiciones del Greco, y la otra apoyada en una calavera muy lisa, brillante con unas cuencas enormes dirigidas hacia el espectador, pintada con esmero como acostumbra.

Este *San Francisco* es uno de los más vulgarizados de los modelos del pintor extremeño. Se conocen varios ejemplares de esta composición, algunos son meras copias del siglo XVIII (fig. 3), otras son derivaciones de la réplica de taller conservada en el museo de Bellas Artes de Sevilla, legado en 1928 por González Abreu.

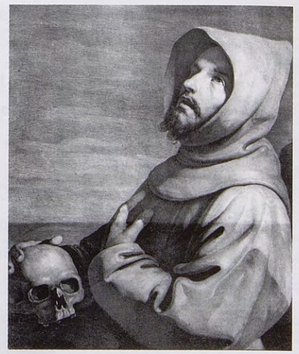


Fig. 1: Samuel Amsler, *San Francisco*, grabado, 1814.

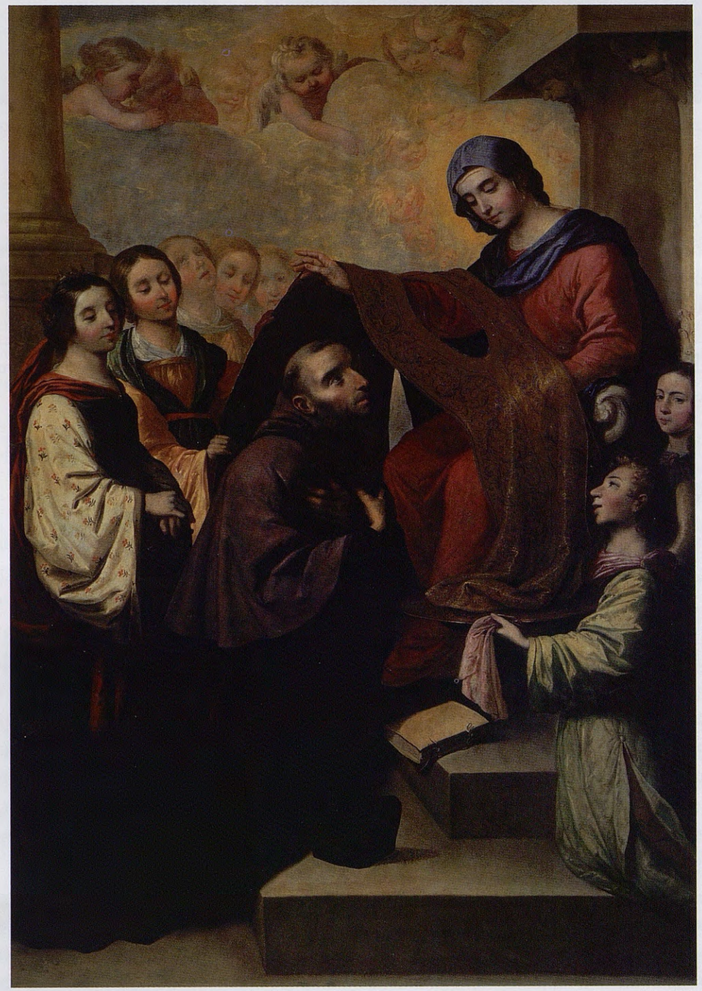
Fig. 2: Ferdinand Piloty, *San Francisco*, litografía, 1821.

Fig. 3: *San Francisco*, copia del siglo XVIII.

262. IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 250 x 150 cm
Guadalupe, coro alto
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, retablo del coro alto, lado de la Epístola.



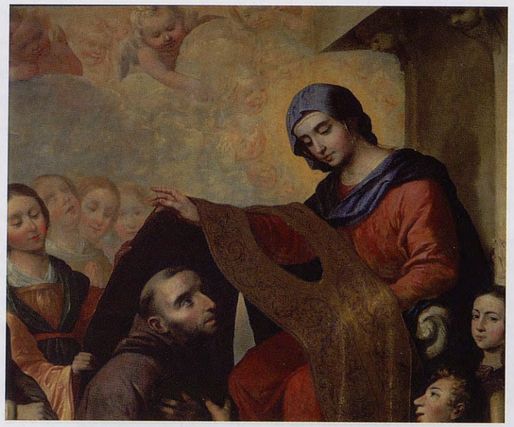


Fig. 1: Detalle de la Virgen con el Niño.

Fig. 2: *Sagrada Familia*. Colección privada (cat. n° 27).

Las pinturas de los retablos del Coro Alto o Coro de Legos de la iglesia conventual de Guadalupe se venían dando como obras de seguidores o colaboradores de Zurbarán. La alta calidad de *San Nicolás de Bari* así como de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* quedó al descubierto al levantar los barnices alterados cuando se restauraron en 1965-1966 en el ICR de Madrid. Actualmente la crítica atribuye al propio maestro extremeño la autoría de ambos lienzos, cercanos al estilo tardío del pintor, entre 1645 y 1658, cuando busca efectos emocionales y pictóricos más suaves. Estas obras son evidentemente ajenas al tiempo de ejecución del conjunto de la sacristía lo que condujo a los historiadores a desdeñar estos retablos. La atribución a Zurbarán aceptada por los autores del siglo XVIII fue puesta en duda en 1905 por Elías Tormo quien pensaba que el cuadro podría ser de Antonio Pereda, sugiriendo también los nombres de Félix Castello o de Bartolomé Román.

El obispo San Ildefonso de Toledo, uno de los santos de mayor devoción en España, tiene una iconografía muy abundante y ha sido notablemente estudiada en fechas recientes [véase cat. exp. *Hispania Gothorum y San Ildefonso*, Toledo, Museo de Santa Cruz, enero-junio 2007]. Es santo propio de la archidiócesis de Toledo pero sus representaciones abundan no sólo en Castilla sino también en el resto de España así como en el Nuevo Mundo. La entrega milagrosa de la casulla por parte de la Virgen es el milagro más representado de su vida, por hacer de San Ildefonso una figura pionera de la Reforma Católica postridentina, como defensor de la doctrina católica contra los herejes y ardiente partidario de los privilegios marianos [López Torrijos, 1988]. La fuente del episodio se encuentra en una *Vita* atribuida a Cixila, supuesto obispo mozárabe del siglo VIII [en Flórez, 1750, V, apéndice 8]. La narración de la descención de Nuestra Señora a la Iglesia de Toledo fue recogida en todos los *Flos sanctorum*, en las más ortodoxas *Acta Sanctorum* de los Bollandistas [Amberes, 1643] y en una gran profusión de composiciones literarias y poéticas sobre el hecho milagroso en prosa o en versos.

Aunque el episodio representado por Zurbarán es sobradamente conocido repetimos aquí su fuente literaria: "La imposición de la casulla por la Virgen es narrada por Cixila de la forma siguiente: para la fiesta de Santa María había compuesto Ildefonso una *missa* y cuando iba al templo a celebrar, antes de las

horas matutinas, según su costumbre, acompañado del clero que le precedía con luces, vieron las puertas de la iglesia abiertas y un gran resplandor en ella. Los que llevaban las lámparas las abandonaron y huyeron temerosos. Había coros de ángeles e Ildefonso fue al altar de la Virgen y la vio sentada en la cátedra de marfil en que él solía sentarse para predicar. Elevando los ojos vio todo el ábside de la iglesia lleno de numerosas vírgenes que recitaban cánticos de David. Miró a la Virgen y ésta lo habló así: Acércate a recibir de mi mano, carísimo siervo de Dios, este regalo que he tomado del tesoro de mi hijo. Has de llevar este vestido en los días de mi fiesta y puesto que has sido siempre fiel en mi servicio, y has defendido mi fama entre los fieles, este vestido de gloria que te adornará en esta vida, lo gozarás también en el futuro junto a otros siervos de Hijo. Y diciendo estas palabras desapareció, así como las vírgenes y las luces que habían venido con ella" [Flores 1750, V, pp. 508-509].

Tal es la narración más conocida y repetida con algunas variantes en las numerosas vidas de San Ildefonso. Zurbarán como acostumbra, sigue fielmente el relato de Cixila, buscando imprimir en su obra la cotidianidad del milagro. La obra encargada por los Jerónimos se aleja de las tendencias barrocas de la época para acercarse al equilibrio y a la estética más clasicista de los pintores boloñeses que tanto influyeron en el estremeño durante su último periodo.

El milagro representado muestra el famoso episodio de la vida de San Ildefonso, obispo de Toledo, a cuya diócesis sigue perteneciendo el monasterio guadalupense. Recibe de manos de la Virgen una casulla dorada por haber defendido con pasión la virginidad de María en su tratado *De Illibata Virginitate Sanctæ Mariæ*. Dicho libro aparece en un escalón a los pies de María en el cuadro de Zurbarán. El lienzo se ha relacionado a menudo con el cuadro principal de idéntico tema del retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios en la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra (Badajoz) de hacia 1644. Si bien el asunto pintado es el mismo, la composición del lienzo que estudiamos parece más compleja y elaborada y sus colores más variados.

Zurbarán pinta aquí el santo obispo, vestido con un hábito de un hermoso color ciruela, humildemente arrodillado a los pies de la Virgen que mira con respeto y muda admiración. María aparece sentada en un trono sencillo de madera. Llama poderosamente la tención su parecido con una *Virgen con el Niño* (figs. 1 y 2) de colección privada dada a conocer por Valdivieso en 1998 [*Santa Familia*, cat. exp. 1998, n° 91]: mismos rasgos, mismos ropajes, misma posición inclinada. Por estas razones hemos pensado fechar tarde, al final de la década de los años 1650, el presente cuadro. Como siempre, Francisco de Zurbarán sigue escrupulosamente las fuentes literarias del evento. La casulla de un oro oscuro con finos bordados se encuentra en una gran bandeja de metal brillante sostenida por un ángel, también de rodillas, que viste una túnica verde atornasolado. A la izquierda dos elegantes santas lucen hermosos trajes, de matices variados. Detrás de ellas, se sitúan los tres rostros de otras santas, pintadas con suavísimos colores casi esbozados. Estas combinaciones atrevidas, típicas del arte personalísimo del extremeño, muestran que el maduro pintor no ha perdido nada de sus dotes de colorista. El tratamiento del cielo dorado está particularmente logrado. Varias cabecitas de ángeles aparecen entre nubes algodonosas admirando el milagro. Como de costumbre el nimbo de la Virgen está formado de rostros casi invisibles de angelotes de un original color anaranjado.

Posteriormente a las obras de la famosa sacristía, los Jerónimos siguieron al parecer encargando obras a Francisco de Zurbarán. En torno a 1645 emprendió el segundo de los ciclos para Guadalupe con los lienzos de la Capilla de San Jerónimo. Diez o quince años después, en un momento avanzado de su carrera pintará los dos lienzos grandes de los retablos del Coro de Legos, muy importantes para entender al estilo tardío del pintor.

263. SAN NICOLÁS DE BARI

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 250 x 150 cm
Guadalupe, coro alto
Restaurado en 1965-1966 en el ICR de Madrid

PROCEDENCIA: Guadalupe, retablo del Coro de Legos de la iglesia, lado del Evangelio.

Fig. 1: *San Agustín*, detalle. Colección privada (cat. n° 280).

Fig. 2: Detalle del *San Nicolás de Bari*.

Fig. 3: Detalle, la *Adoración de los pastores*.

Como el anterior lienzo de *San Ildefonso* el *San Nicolás de Bari* -que ocupa la parte central del retablo situado del lado del Evangelio del Coro de Legos- forma parte del último encargo de los Jerónimos de Guadalupe a Zurbarán. La composición compleja de esta pintura es particularmente inventiva por sus múltiples elementos, al compaginar con habilidad una figura humana, una ventana abierta sobre un hermoso paisaje y un cuadro en el cuadro. Para Jonathan Brown, dicha composición "es especialmente brillante, y una de las más inventivas concebidas por el artista en toda su carrera" [Brown 1985, p. 389]. La monumental figura del santo ocupa la parte izquierda del cuadro. San Nicolás de Bari, en actitud de bendecir con la mano derecha está sentado en un elegante sillón frailuno con un importante báculo dorado, insigna episcopal como la mitra en la izquierda. Lleva un sobrepelliz blanco, con finos pliegues, y una espléndida capa pluvial también dorada con un amplio pasamano donde están bordadas las figuras de San Pedro, Santiago el Mayor, Santa Teresa y otros santos medio escondidos por los pesados pliegues de la vestimenta. Zurbarán acierta de una manera espectacular en el rendido de los valores táctiles de los ropajes. El rostro está muy modelado y toda la figura se aparenta a la de otro obispo, un *San Agustín* de colección privada (cat. n° 280, figs. 1 y 2) quizás también realizado en los años madrileños del maestro.

Por la ventana enmarcada por un bello cortinaje encarnado, el más célebre milagro de San Nicolás -la resurección de tres niños- está pintado de forma diminuta sobre un fondo de paisaje verdoso, muy logrado, típico del quehacer de los últimos años del pintor. Otro interés mayor de esta composición compleja se encuentra en la parte derecha donde aparece un importante cuadro sobre la mesa cubierta de un tapete de un rojo oscuro. Zurbarán ha diseñado una *Adoración de los pastores* rodeada de los mismos cortinajes encarnados de la ventana. El lienzo casi cuadrado y totalmente acabado aparece en un marco negro (fig. 3). Curiosamente el *Nacimiento* está pintado en un lugar abierto también sobre un paisaje claro lo que introduce en la composición otro foco de luz. Como en la *Adoración de los pastores* procedente del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera –actualmente en el museo de Grenoble- la sabanita blanca posada sobre el humilde lecho de paja de Niño Dios atrae la mirada por su claridad, sin embargo la composición apaisada de los personajes rodeando a Jesús muestra múltiples diferencias con el lienzo anterior. En la parte superior no se ve el coro celeste sino también otra escena diminuta en el fondo de paisaje como en la parte izquierda del cuadro completo: el anuncio del ángel a los pastores. La sutileza de la composición entera, el peculiar y espléndido cromatismo de la paleta del extremeño, unidos a una ejecución precisa muestran sin la menor duda que el pintor consigue magníficos logros hasta en su periodo final, mejor conocido actualmente.

264. VIRGEN CON EL NIÑO CON UN PLATO DE FRUTAS

1658-1660
Óleo sobre lienzo, 137 x 108 cm
La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

PROCEDENCIA: Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815 (?); Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira (?); Bridport (Isla de Wight), Bertram Downman; King's Manor, Freshwater (Isla de Wight), colección Lady Hilda Seeley; Londres, venta anónima Christie's, 14 de julio de 1939 (18 £); Nueva York, colección Koetser & Co.; Nueva York, colección Oscar B. Cintas; La Habana, Museo Nacional de Cuba.

Fig. 1: Copia antigua del cuadro. Localización desconocida.

Como bien apuntaron Jeannine Baticle y Juan Miguel Serrera en las exposiciones consagradas a Zurbarán en 1987-1988 en Nueva York, París y Madrid, las últimas *Vírgenes con el Niño* pintadas por Zurbarán entre 1658 y 1662, no parten de las de Murillo, que trabajaba entonces en Sevilla, sino de las italianas de los siglos XVI y XVII. Las similitudines que se pueden observar entre ambos artistas resultan de la influencia común que recibieron de los pintores del Renacimiento, así como de la escuela boloñesa, que podían conocer a través de los grabados. Estas Vírgenes, de tipo clásico, correspondían como hemos repetido al nuevo gusto de los devotos para la pintura amable que inspira dulces sentimientos de recogimiento a los espectadores.

Como las otras *Vírgenes con el Niño* tardías de Zurbarán, este hermoso cuadro actualmente conservado en el Museo Nacional de Cuba, corresponde a esta influencia italiana pero tratada con la sensibilidad propia del viejo pintor extremeño. Serrera ha demostrado que el probable modelo utilizado por esta composición sería una *Sagrada Familia* grabada por Simone Cantarini donde el Niño aparece igualmente de pie en las rodillas de María, agarrando con cariño el cuello maternal. Pero no se trata de un simple escena doméstica llena de ternura y de encanto. María entrega al Niño una manzana cuyo simbolismo se refiere al pecado original. El destino de Jesucristo es redimir a los pecadores mediante su Pasión y su muerte. Así se puede entender la expresión meditativa de María y de su hermoso hijo que miran directamente al espectador. Aquí el Niño rubio parece como siempre pintado del natural, viste una ligera túnica blanca, recogida al talle por una cinta azul claro, que deja desnudos los pequeños brazos y las piernas regordetas. El vestuario de la Virgen es el mismo que en los otros lienzos madrileños: vestido rosa oscuro, manto azul franco y una gaza amarillenta y transparente en el cuello. En una mesita a la derecha, el habitual plato de metal brillante reboza de frutas variadas y doradas y compone uno de los más logrados bodegones del pintor.

Se deconoce los primeros propietarios de este lienzo que muy probablemente formó parte de la colección del canónigo don Pablo Recio y Tello a principios del siglo XVIII. El heredero de esta colección fue Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, marqués de Astorga y conde de Altamira. En el inventario de los bienes del canónigo, establecido el 28 de febrero de 1815 y conservado en el Archivo del Palacio Real, aparecen 464 pinturas. Con el n° 317 se tasa "un quadro de la Virgen con el niño, tamaño del natural, de grande efecto, es original y de lo mejor de Zurbarán: la cabeza de la Virgen es admirable por su hermoso color y dulzura: El niño disputa su naturalidad con el natural, y las ropas puede decirse con verdad que exceden en efecto, y en la verdad de sus pliegues á las naturales. La dulzura y acuerdo que reynan en este quadro, son admirables, ási como la dulzura y naturalidad de un plato de metal con frutas que hay sobre una mesa; tiene de alto cinco p[ies] por tres y media pulg[adas] de ancho; en veinte y seis r[eales]". [A.P.R., Leg. F VII, C 222 / 2; el inventario completo ha sido publicado en Bassegoda 2005-06]. Las dimensiones del cuadro de la colección Recio y Tello [ca 138 x 107] corresponden perfectamente con el cuadro de La Habana. Dicho cuadro fue copiado a finales del siglo XVII o a principios del XVIII (fig. 1).

265. VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO

1659
Óleo sobre lienzo, 120 x 98 cm
Firmado abajo izquierda en una cartela: *Franco dezurbaran/1659*
Madrid, colección privada
Restaurado en 1998, en Sevilla

PROCEDENCIA: Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815 (?); Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira; Madrid, colección José Velasco [marqués de Unzá del Valle], 1905; Madrid, marqués de Unzá del Valle, 1953; Madrid, colección Antonio Barnuevo, 1976; Madrid, colección privada.

Fig. 1: Hieronymus Wierix, *Santa Familia con San Juan Niño*, grabado.

De los últimos años de la estancia de Zurbarán en Madrid existen varios cuadros firmados y fechados, como esta *Virgen con el Niño dormido* de 1659, que permiten advertir como el maestro extremeño se supo adaptar con talento a la nueva concepción del arte religioso, más suave y más sensible, de la segunda mitad del siglo XVII. Las *Virgenes con el Niño,* casi ausentes en su producción anterior a 1650, responden a una nueva demanda de cuadros de devoción privada de un tono intimista, en el que se realza el elemento de ternura maternal de la Virgen. La temática del Niño profundamente dormido y envuelto en un paño blanco, evidente alusión al sudario, es una constante en la pintura cristiana, sobre todo desde el siglo XV, para expresar los dolorosos presagios de María y provocar sentimientos de dulce devoción al espectador.

Zurbarán aborda este tema con suma naturalidad, como si fuera pintado del natural, aunque Angulo señaló que se inspiró para pintar a la Virgen del famoso grabado de la *Virgen del Mono* de Durero [1944, pp. 8-9]. Además de esta fuente iconográfica, frecuentemente aludida, apuntamos la posibilidad de que un grabado de una *Santa Familia con San Juan Niño* de Hieronymus Wierix pudiera ser el modelo para el Niño Jesús dormido (fig. 1). La ternura de María hacia su divino hijo se exprime en el cuadro de Zurbarán por su cabeza inclinada y su mirada enternecida y melancólica, así como por el gesto cariñoso de los brazos que envuelven al Niño en el regazo, mientras que su mano izquierda acaricía el pequeño pie. La composición piramidal, sencilla, se concentra en este cuadro sobre el Niño dormido, medio envuelto en sus pañales de un blanco deslumbrador. La Virgen viste colores francos, enteros como los de los clásicos maestros italianos del Renacimiento. Rodea su cuello un delicado velo de tonalidades beige. Sobre el bufetillo de madera hay un plato de metal, plata o peltre brillante y reluciente con manzanas de un pardo amarillento que se reflejan en él.

266. DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO (SAGRADA FAMILIA)

1659
Óleo sobre lienzo, 121,5 x 97 cm
Firmado y fechado abajo en el centro: ***Franco dezur/baran f./1659***
Budapest, Szépmüvészeti Muzeum (Inv. n° 2536)

PROCEDENCIA: [Madrid, colección Ambrosio Serrano Beltrán antes de 1716; donado como dote a su hija Mª Josefa Serrano; Guadalajara, colección Urbina y Pimentel (?)]; París, venta [Laneuville], 27 de junio de 1825, n° 99, comprado por el marchante Samson (250 FF); colección conde de Altamira; Londres, venta Altamira, 1 de junio de 1827, n° 39; colección vizconde de Clifden; Londres, venta Christie's, 6 de mayo de 1893, n° 32 (24 £); Londres, Colnaghi & Co; París, colección Porgès; París, Galería Kleinberger; comprado en 1904 por el Museo de Budapest (7.672 FF).

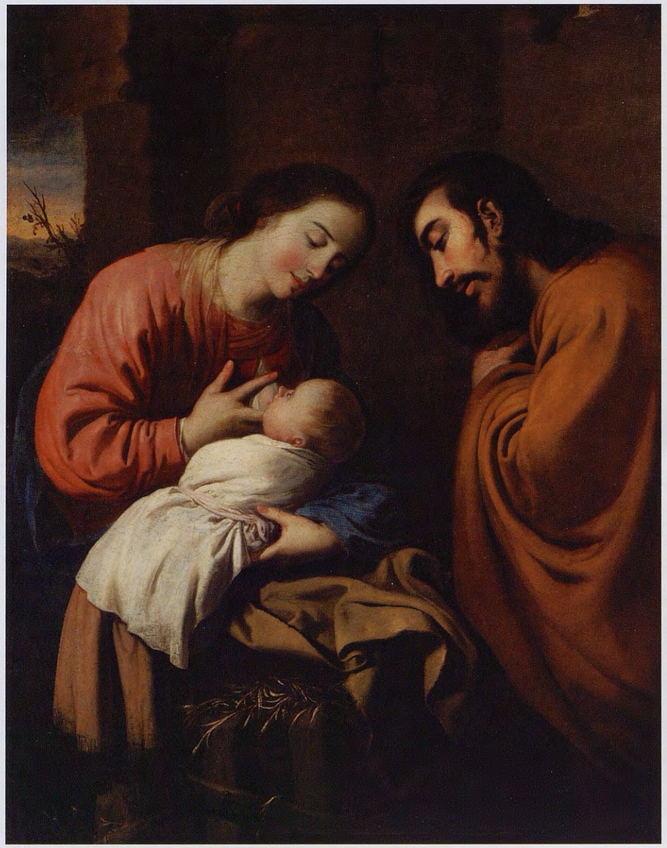


Fig. 1: Florentino de Craene, *Sagrada Familia,* litografía.

Fig. 2: Marco Dente de Ravenna según composición de Rafael, *Madonna del latte.*

La procedencia antigua de este cuadro conservado desde 1904 en el museo de Budapest presenta algunos problemas. En 1716 aparece citada una pintura "original de Zurbarán" de *San Josep, la Virgen y el Niño* en la carta de dote de Doña María Josefa Serrano de Párraga, hija de Don Ambrosio Serrano Beltrán, aportada a su esposo Don Alfonso de Urbina y Pimentel [Barrio Moya 1996, p. 309]. Como este cuadro de Budapest representa la Virgen, el Niño con San José y como sus dimensiones coinciden con las del cuadro de la carta de dote, podríamos admitir que se trata del mismo cuadro. Soria indica la procedencia del cuadro de Budapest partiendo de una subasta en París el 27 de junio de 1825. Efectivamente en esta venta organizada por el marchante Laneuville aparece con el n° 99 " *Le repos de la Sainte Famille par Zurbaran"* cuya descripción y tamaño corresponden perfectamente con el lienzo de Budapest: "*Ce tableau représente la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, pendant que saint Joseph contemple avec attendrissement cette scène intéressante. Ce tableau, du plus rare mérite, devrait avoir une place honorable dans une galerie de souverain. La tête de la Vierge est remplie de grâce et de noblesse. Il est signé par l'auteur."*

Guinard, al estudiar la Sagrada Familia de Budapest, se preguntó con mucha razón como sería posible que el grabador belga Florentino de Craene -que había sido contratado por José de Madrazo para reproducir en litografía los cuadros de Ferdinand VII- hubiera podido grabar en Madrid en 1825 o 1826 la *Sagrada Familia* de Budapest (fig. 1). Al dar a conocer en 1987 otra *Sagrada Familia,* desgraciadamente destruida en un incendio en 1991 (cat. n° 247), Enrique García-Herraiz supusó que sería esta otra versión original la que pasó en venta en París en 1825. Las dimensiones de dicho cuadro, más pequeñas, se explicarían por haber sido recortado el lienzo, desapareciendo así la firma. Ahora bien, si comparamos la pintura de Budapest con la litografía de De Craene no cabe la menor duda que se trata del cuadro de Budapest que se quedaría en Madrid hasta la venta Altamira de 1827 en Londres. La historia posterior del lienzo está bien establecida [véase Nyerges 2008, p. 110].

La identificación correcta del cuadro también presenta dificultades. Anteriormente a la exposición dedicada a Zurbarán en Nueva York en 1987 y en París en 1988, el lienzo se denomidaba la *Sagrada Familia.* Estudiando las posibles fuentes literarias de esta temática, (la Virgen amamantando al Niño al aire libre en presencia de San José), tan poco frecuente en la pintura española del siglo XVII, habíamos pensado que se podía tratar de un *Descanso en la huida a Egipto* por llevar los personajes ropa de camino y encontrarse junto a la pared de un edificio en ruinas [Delenda 1988, pp. 331-332]. Enrique Valdivieso [1998, p. 236], Alfonso E. Pérez Sánchez [2000-2001, p. 104], y recientemente Éva Nyerges [2008, p. 110] prefieren ver en este cuadro la *Sagrada Familia en el Portal de Belén.* Los mismos autores observan que el tema de la Virgen amamantando el Niño es escaso en la pintura española por razones de pudor: tan sólo el propio Zurbarán en la *Virgen amamantando el Niño* del Museo Puskin de Moscú (cat. n° 252) o Alonso Cano en su representación de la *Virgen de la Leche* del Museo Provincial de Guadalajara, se atrevieron a desnudar el pecho de la Virgen. Sin embargo, en ambos casos el Niño Jesús se presenta casi desnudo y no aparece San José. Tampoco es corriente ver a María dando el pecho en las pinturas españolas del Nacimiento en Belén, razones por las cuales nos sigue pareciendo este lienzo de Budapest una escena del viaje hacia Egipto.

Sea cual sea el tema exacto de esta pintura, se trata de un cuadro exepcional en la producción de Zurbarán. En el fondo a la izquierda se ve un hermoso paisaje crepuscular, pero lo que sobre todo llama poderosamente la atención, son las grandes figuras de María y de José, casi de tamaño natural, que ocupan el primer plano, inclinados con expresión de dulce ternura hacia el encantador Niño, pintado con sumo natural. En estas fechas tardías, han desaparecido en la producción pictórica de Zurbarán las sombras violentas del tenebrismo del periodo juvenil. La luz se ha suavizado e ilumina la perfecta composición de la Sagrada Familia. Para componer este peculiar cuadro, Zurbarán pudo inspirarse en un grabado de la *Madonna del latte* de Marco Dente de Ravenna (fig. 2), según composición de Rafael. Pero si la posición de María es muy similar, su expresión tiene el encanto y la poesía típica de Zurbarán en estos cuadros de madurez.

267. SAN FRANCISCO "HAMLET"

1659
Óleo sobre lienzo, 127 x 97 cm
Firmado y fechado ángulo inferior derecho en una cartela: *Franco de zur barán/.1659.*
Madrid, colección Plácido Arango

PROCEDENCIA: Madrid, colección Ambrosio Serrano Beltrán antes de 1716 (?); donado en dote a su hija Mª Josefa Serrano (?); Guadalajara, colección Urbina y Pimentel (?); Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815; Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira; Madrid, colección Aureliano de Beruete, 1905; Bilbao, colección Félix Valdés ca 1945; comprado por Plácido Arango en 1983.

El Santo sosegado se encuentra arrodillado delante de una gruesa roca. Del mismo modo que en las otras versiones, aquí aparecen sus atributos tradicionales, la calavera, la cruz y el libro, pero la representación se suaviza con un bello fondo de paisaje en las luces del atardecer, aunque en esta versión tardía, el santo también conserva su aire grave, profundamente místico. El carácter sagrado de los objetos de meditación está como siempre interpretado con la misma sinceridad subjetiva, tan peculiar al arte del extremeño. El traje del Santo de la colección Arango está confeccionado con una tela grosera, una sencilla jerga de color castaño, de trama aparente pero sin parches, típico de los Frailes Menores de la reforma de San Pedro de Alcántara, por ser este santo su fundador. La ermita que aparece en segundo término evoca las modestas cabañas donde a San Francisco le gustaba rezar se y recuerda a los frailes alcantarinos la necesidad del retiro y del recogimiento.

La hermosa mano apoyada en el corazón expresa la interioridad del pensamiento mientras que la izquierda sostiene una rotunda calavera brillante y vista en escorzo, para recordar las postrimerías del hombre. En 1927, el Marqués de Montesa calificó acertadamente esta interpretación de la meditación del Santo de "*San Francisco Hamlet*" [en el catálogo de la *Exposición franciscana* de 1927, p. 94], por recordarle a la famosísima escena del diálogo de Shakespeare. Los detalles de naturaleza muerta, el cráneo, el grueso libro, la pequeña cruz de madera y el cordón de soga con sus espesos nudos, así como la tarjetita blanca firmada con elegancia, están pintados con el minucioso análisis de las pormenores realistas tan típicos en la obra zurbaranezca a lo largo de toda su carrera.

El tratamiento lumínico del rostro, resuelto mediante brillantes toques de luz, muestra unas facciones que nada tienen que ver con las que difundieron las estampas con la *vera effigie* del fundador, que presentaban su supuesto retrato. Sin embargo, el pintor representa en esta composición los rasgos que definieron la vida del Santo, dedicada a la oración, la predicación y la penitencia. Aparece mirando hacia lo alto, pero sin mostrar místico arrebato, con un bellísimo rostro muy parecido al de otras representaciones tardías de San Francisco (cat. n°s 261 y 283). La profunda emoción interior que expresa aquí el *Poverello* se puede considerar como una de las más logradas actitudes del maestro. Como siempre Zurbarán acierta a la hora de ilustrar de un modo natural y respetuoso un tema tan delicado como el diálogo de un santo con su Creador.

De la procedencia antigua de este bellísimo lienzo no sabemos nada. Sin embargo de la amplia nómina de representaciones del Santo de Asís, bien escasos son los de este tamaño mediano (127 x 97 cm). Hemos encontrado dos menciones antiguas que por esta razón bien podrían corresponder al *San Francisco "Hamlet"* de la colección Arango. En 1716, Don Alfonso Urbina y Pimentel de noble linaje otorgó carta de pago y recibo de dote por los bienes que su esposa Doña María Josefa Serrano de Párraga había aportado al matrimonio. Don Ambrosio Serrano Beltrán, padre de la novia ofreció a su futuro yerno varios bienes así como joyas y dinero. Las piezas más interesantes fueron "dos pinturas yguales, de vara y media de largo y vara y cuarta de ancho el uno San Josep, la Virgen y el Niño, y el otro San Francisco con sus marcos de pino negro, ambos originales de Zurbarán" [Barrio Moya 1996, pp. 307-311. (Las dimensiones del cuadro en centímetros serían 125,5 x 104,5 cm)]. Un siglo más tarde encontramos en el inventario de la testamentaría de Don Pablo Recio y Tello, fechado el 28 de febrero de 1815, "Sn Fran^{co} Penitente contemplando la Calavera, que tiene en la mano, como símbolo de la muerte: cuadro de mucho efecto y buena casta de color. Tiene de alto quatro pies y diez pulgadas y tres y medio pies de ancho. Es original de Zurbarán en su mejor tiempo" [Las dimensiones en cm serían 134,5 x 97,5. Madrid, Archivo de Real Palacio Fernando VII, C^{a} 222/1 "Copia de los Inventarios de Pinturas y muebles que quedaron por fallecimiento del Canónigo Dn. Pablo Recio", fol. 16, n° 133]. Esta colección fué heredada por el Marqués de

Astorga, Conde de Altamira. Además de las dimensiones similares de los lienzos citados, el origen madrileño de estas colecciones puede confirmar esta suposición. A principios del siglo XX el *San Francisco de Asís* pertenecía al pintor Aureliano de Beruete (1845-1912). Heredado por su hijo Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922) fue vendido por su viuda Isabel de Regoyos al coleccionista bilbaíno Félix de Valdés. A la muerte de este último, sus herededos lo traspasaron a un consorcio de arte barcelonés y fue comprado en 1983 por Plácido Arango.

En todo caso, la producción madrileña de los últimos años de Zurbarán mejor conocida actualmente, toma una dirección diferente de la de su obra juvenil, insistiendo en aspectos de devoción más íntima y destinada a una nueva clientela aristocrática de la Corte. Este lienzo de 1659 difiere de las figuras estáticas y silenciosas del mismo tema del período sevillano. Sin embargo ni la invención, ni la factura desmerecen de la obra anterior de este maestro, que siempre ha perseguido lo esencial en su pintura. La finura de expresión y ejecución de esta obra equipara a Zurbarán con los mejores pintores de su tiempo.

268. SAN FRANCISCO DE PAULA

1659
Óleo sobre lienzo, 123,8 x 97 cm
Firmado y fechado en la piedra abajo derecha: ***Fran de/Zur baran/1659***
Canarias, colección privada
Restaurado y reentelado en el siglo XIX

PROCEDENCIA: Jerez de la Frontera; colección Manuel Fernández de Villavicencio, duque de San Lorenzo de Valhermoso; Madrid, mercado del arte; Canarias, colección privada.

Teniendo en cuenta su temática, medidas y fecha, es posible que el *San Francisco de Paula*, firmado y fechado en 1659, descubierto por Juan Miguel Serrera [Serrera 1988, pp. 177-184] se concibiera formando pareja con el *San Francisco de Asís* de la colección Arango (cat. n°267). Aunque resuelta la composición mediante una sola figura, Zurbarán no representa a dichos santos de pie, como suele hacer en los lienzos que encomienda a los oficiales de su obrador. En los dos cuadros, pinta el fondo con un paisaje configurado de masas rocosas y arbóreas resueltas a base de azules y verdes de impronta claramente madrileña. Sabemos que el *San Francisco de Paula* formó parte de la colección del duque de San Lorenzo de Valhermoso, situada en Jerez de la Frontera a principios del siglo XX.

269. ARREPENTIMIENTO DE SAN PEDRO

1659
Óleo sobre lienzo, 159 x 124 cm
Firmado: ***Fanco de Zurbaran fac/1659***
Puebla, Museo José Luis Bello y González

PROCEDENCIA: Comprado en el año 1864 al comerciante de pinturas de México, D.F., José Pérez; Puebla (México), colección José Luis Bello y González; por herencia a sus descendientes; Puebla, Museo José Luis Bello y González, abierto en 1944.

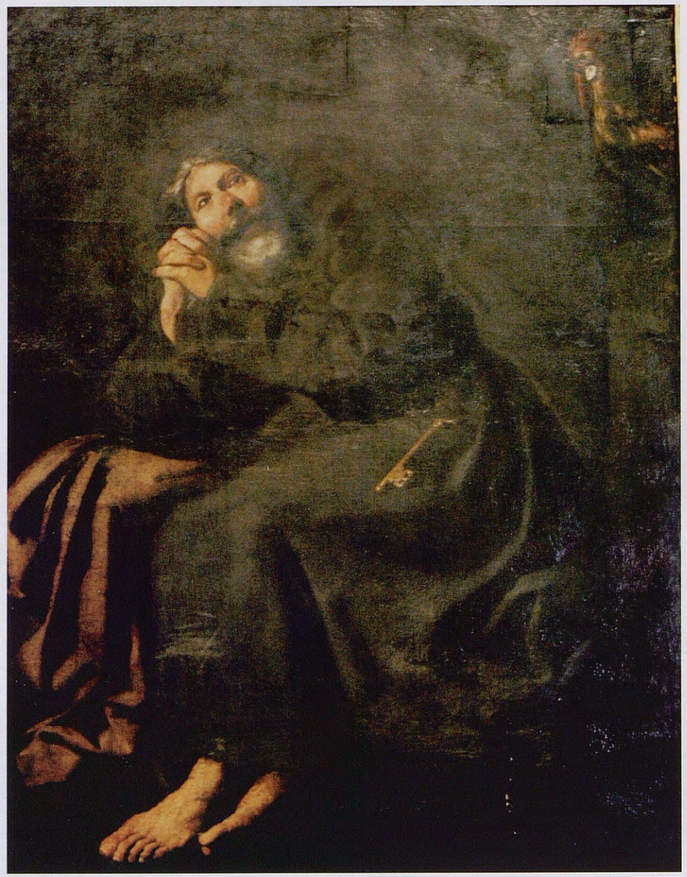


Fig. 1: Anónimo, *San Pedro arrepentido.* México D.F., Catedral metropolitana.

Este cuadro fue comprado en 1864 en la ciudad de México, D.F., pero debe haber llegado a la Nueva España en una época bastante antigua, tal vez enviado desde España, poco después de ser pintado por Zurbarán en 1659 cuando residía en Madrid. Se deduce esta suposición por la gran cantitad de copias antiguas conocidas. Soria indica una en el Museo Regional de Queretaro. Obregón vio en la parroquia de Atlico (Puebla) una réplica que parece de calidad así como otros de menor categoría en colecciones particulares de Méjico. En la Catedral Metropolitana de Ciudad de México existe una versión anónima (fig. 1) que muestra un gran parecida con este *Arrepentimiento de San Pedro*, firmado y fechado en 1659 por Zurbarán.

Sólo conocemos este cuadro por una mala reproducción fotográfica. Según Soria que examinó la obra hacia 1950, la pintura está muy deteriorada y la cara y las manos están casi totalmente repintadas. San Pedro, sentado, con las manos entrelazadas y los ojos llorosos, oye el canto del gallo, que aparece aquí por primera vez en las pinturas de Zurbarán de este tema. Cuando San Pedro nega por tercera vez ser uno de los discípulos de Jesús: "E inmediatamente, mientras estaba hablando, cantó un gallo. Entonces el Señor se volvió y miró a Pedro. Pedro se acordó de que el Señor le había dicho [...] y saliendo fuera, lloró amargamente" (Lc 22, 60-62). Este pasaje está mencionado por los cuatro evangelistas y sabemos que tuvo una larga presencia en el arte de la Reforma católica como un medio para afirmar el sacramento de la Penitencia, frente a la crítica de los protestantes. La figura del apóstol se destaca sobre un fondo oscuro. Como es habitual se presenta San Pedro con unas vestiduras similares a las de otras representaciones: túnica azul verdoso y manto amarillo ocre, colores que le ha otorgado la iconografía y el arte tradicional dentro de este tema que mejor simboliza la mentalidad de la época. También se identifica al santo con una gran llave colgada de su cinturón. Aparece como hemos dicho el gallo cantando sobre una columna que recuerda la Flagelación de Cristo.

270. SAN JUAN BAUTISTA

ca 1659
Óleo sobre lienzo, 119 x 196 cm
Madrid, colección privada

PROCEDENCIA: Andalucía, colección Standish, legado a Louis-Philippe en 1841; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1842-1848; Londres, venta Standish, Christie's, 27-28 de mayo de 1853, n° 215; Londres, venta Drax, Christie's, 19 de febrero de 1910, n° 132 (6 £); Londres, colección Quinto; Barcelona, venta 1919, comprado par Juan Rifa Munt (50.000 pesetas); Barcelona, colección Eduardo Rifá Anglada; Barcelona, colección José Rifá de Molas y después colección de su esposa, Montserrat Rifá de Molas, 1969; Madrid, colección Santos.

Sólo conocemos esta obra por una fotografía en blanco y negro con la cual resulta muy dificil hacerse una opinión exacta de este cuadro, muy original en la producción de Zurbarán por su formato alargado con un amplio paisaje. La iconografía repite la del cuadro de la catedral de Sevilla (cat. n° 220), es decir el adolescente San Juan Bautista en el desierto, arrobado en un díalogo místico con el Cielo. El vestuario y los atributos son muy similares. Lo que llama la atención en este cuadro es la importancia inhabitual conferida al paisaje fluvial, donde aparece a la derecha la escena diminuta del Bautismo del Cristo. La novedad consiste también en la amplitud del paisaje, envuelto de suave luminosidad, lo que nos parece corresponder a un periodo tardío en la obra del pintor. En primer término, la figura protagonista del cuadro recibe la luz, mientras que el resto del amplio paisaje permanece más en la sombra. "La figura del Santo y, sobre todo, el árbol que la respalda, dividen el paisaje verticalmente en dos ámbitos, diametralmente opuestos en valoración y entidad, que se complementan perfectamente. La inserción en el país de una escena con el bautismo de Jesús, no sólo enriquece la figura, sino que también identifica, sin lugar a dudas, al personaje que ocupa el primer plano como San Juan Bautista" [Calvo 1982, p. 227].

Este cuadro estuvo en el Louvre con la colección Standish atribuido a la "escuela de Zurbarán". Este menosprecio de los historiadores del siglo XIX puede comprenderse por la singularidad del paisaje y el corderito poco logrado, cuya aparencia "raquítica", podría explicarse como el del *San Juan Bautista* de la catedral sevillana. Creemos que este lienzo es un original tardío de Zurbarán y una magnifica muestra de su talento de paisajista.

271. VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN NIÑO

ca 1659-1660
Óleo sobre lienzo, 119 x 100 cm
Zurich, colección privada
Restaurado en 2000 por el taller del Museo de Bellas Artes de Bilbao

PROCEDENCIA: Madrid, ca 1920, colección indeterminada; Nueva York, colección Paul Berlitz; Zurich, colección Bubenberg (desde 1964?); Zurich, colección privada.

Como varias *Virgenes con el Niño* del periodo madrileño de Zurbarán, esta *Virgen con el Niño y San Juan niño* tiene derivaciones de grabados de Durero. Se observa también en este lienzo la influencia de Rafael, a través de sus estampas o directamente por el contacto con las colecciones italianas de los Reales Alcázares madrileños. El esquema compositivo es otra vez triangular, como en los cuadros del Renacimiento de esta temática, sin embargo, el tono de íntima delicadeza, es muy peculiar en estos últimos lienzos de Zurbarán. Entre 1658 -cuando el pintor firma y fecha la *Virgen de la leche* de Moscú (cat. n° 252)- y 1662 -fecha de la *Virgen con el Niño y San Juan niño* del museo de Bilbao (cat. n° 286), último lienzo conocido de Zurbarán- existe otro cuadro firmado y fechado en 1659, la *Virgen con el Niño dormido* de colección privada (cat. n° 265). En todos ellos se repite con leves variaciones el tipo físico de la Virgen y su postura, inclinada hacia el Niño con expresión melancólica. Dos pinturas, más ésta que examinamos ahora, y otra de colección particular catalana (cat. n° 277), parecen sutiles variaciones sobre un mismo tema: la Virgen con el Niño Jesús en su regazo presenta su Divino Hijo al espectador con la evidente premonición de su futura Pasión. Esta salvará el hombre del pecado original cuyo recuerdo está evocado por las manzanas pintadas en los exquisitos bodegones del primer plano.

El pequeño Juan Bautista acompaña a veces a su divino pequeño primo (cat. n°s 255 y 286). Aquí hermosas manzanas y cerezas componen en el plato de peltre brillante la habitual simbología, y un San Juanito juguetón ofrece una de estas manzanas a Jesús quien, aceptando esta oferta, mira directamente al espectador. De la pequeña cruz, atributo común del Bautista, pende una cinta blanca con la inscripción: "EC[CE] AGNUS D[EI] QUI TOL[LIS] PECATA". Lo que confirma la simbología redentora del lienzo.

Viste la joven y bellísima María túnica rosada y velo transparente amarillento rodeándole el escote, mientras que sobre el hombro izquierdo aparece una porción del manto azul. Como la Virgen del cuadro de Bilbao, ésta también sostiene un pequeño libro, que mantiene entreabierto con el índice como para marcar la página. Por este detalle idéntico al cuadro de Bilbao de 1662 y el evidente parecido del Niño Jesús con otro Niño, bien despierto, del gran lienzo de la *Porciúncula* de 1661 (cat. n° 283), pensamos que esta obra debe fecharse hacia 1660-1661.

272. SAN JACOBO DE LA MARCA

ca 1659-1660
Óleo sobre lienzo, 291 x 165 cm
Firmado en la base de la columna: *Franco dezurbaran*
Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n° 2472)

PROCEDENCIA: Alcalá de Henares, convento franciscano, Capilla de San Diego; Madrid, Museo Nacional de la Trinidad (Inv. n° 303), 1835; Madrid, Basílica San Francisco el Grande, 1882; Madrid, Museo del Prado desde 1931.

Fig. 1: P. Angelo d'Avella, grabado anónimo en *La Miraculosa Vita del B. Jacopo della Marca*, Nápoles, 1649.

Fig. 2: Anónimo, *San Jacobo de la Marca*, grabado, 1589.

Fig. 3: José María Galván según Zurbarán, *San Jacobo de la Marca*, en *El Arte en España*, grabado, 1862.

A lo largo del siglo XV, se formaron distintas corrientes dentro del franciscanismo. Los Frailes Menores que deseaban ser más fieles a la regla primitiva de San Francisco de Asís se llamaron en un principio *Espirituales* y posteriormente *Observantes*. A instancias de los propios franciscanos, en el año 1517, con la Bula "*Ite Vos*" del Papa León X, dichos *Observantes* se separaron de los *Conventuales* que aminoraban las difíciles exigencias de la Regla. Los cuatro "pilares" que organizaron y consolidaron la reforma Observante fueron San Bernardino de Siena, Fray Alberto de Sarteano, San Juan Capistrano y San Jacobo de la Marca, animados todos ellos por una sincera voluntad de adoptar genuinamente los ideales del Poverello de Asís a su tiempo. Por su devoción, su humildad y sus dotes de taumaturgo, San Jacobo (Santiago) de la Marca ofrecía muchos parecidos con el modesto fraile observante San Diego de Alcála y su presencia como ornamento para la decoración de la capilla del santo en el convento franciscano de Alcála de Henares no puede extrañar.

La vida de Domingo Gangoli (1391-1476), cuyo nombre de franciscano fue Fray Jacopo de la Marca, fue escrita por el fraile laico Fray Venancio de Fabriano, que le acompañó constantemente desde 1463 en sus numerosos viajes por Italia y por Europa central para predicar el nombre de Jesús, fundar nuevos conventos o restablecer la observancia de la Regla franciscana en los ya existentes. La *Vita di S. Giacomo della Marca* de Fray Venancio, narra los numerosos milagros que hizo incluso después de su muerte. A partir de dicha *Vida*, las antiguas crónicas de los Hermanos Menores [por ejemplo las de Fray Marcos de Lisboa traducidas al castellano desde finales del siglo XVI] relataron los hechos y la enseñanza de Fray Jacopo que fue beatificado en 1624 por Urbano VIII y canonizado en 1726 por Benedicto XIII. Su iconografía se desarolló principalmente en Italia, concretamente en Nápoles donde murió. Fue enterrado allí, en la iglesia franciscana de Santa María la Nova, donde se conserva aún su cuerpo incorrupto. En el claustro de dicho convento el napolitano Papa Simone había pintado en 1627-1628 un ciclo de 23 frescos sobre la vida del Beato Jacopo [véase Capone 1976, pp. 126-169]. Por supuesto, Zurbarán no conoció esta serie pero los franciscanos le pudieron proporcionar grabados reproduciendo los rasgos del santo (fig. 1). Se le representa generalmente sosteniendo un cáliz en su mano en alusión a las tentativas de los herejes para envenenarlo o con más probabilidad, por su controversia acerca de la Preciosísima Sangre del Salvador (fig. 2).

Zurbarán presenta a Santiago de la Marca de pie, vestido con el hábito marrón de los franciscanos de la Observancia, con unos rasgos que se aparentan a la mascara de cera que se hizo en 1476 sobre el rostro del santo muerto y que todavia se expone en su capilla de Santa María la Nova en Nápoles. El santo fraile señala con la mano derecha una copa transparente rodeada de luz llena de vino rojo. Llama poderosamente la atención el largo manípulo bordado de oro de color encarnado que se encuentra entre la mano del monje por lo cual no debe ser un vaso de un licor envenenado sino la propia Sangre de Cristo, aludiendo, como hemos dicho, a la victoria en la disputa acerca de las discusiones sobre la Presencia Real en la Eucaristía. San Jacobo aparece enmarcado entre amplias y profundas arquitecturas en cuyo fondo el pintor ha representado en formato muy reducido el llamado "milagro de Brescia". Se trata del momento en que San Jacobo devuelve a sus padres un niño que se había escondido en un horno de panadero apagado. Al encender dicho horno, el pequeño se quemó y murió pero las oraciones del franciscano a la Virgen le hicieron salir vivo y sin la menor quemadura.

El gran lienzo es impresionante y muestra la evolución de las capacidades del maduro pintor hacia las exigencias modernas de sus comitentes religiosos. Su técnica parece más suelta, pero su pincelada sigue siendo segura. El maestro ha logrado crear una profunda perspectiva, el espacio está mejor resuelto y la afirmación de la pose muestra una gracia nueva. Este estilo suavizado, más conforme con el gusto pietista de la época, fue mal conocido y poco apreciado hasta fechas recientes. Actualmente la crítica considera que los lienzos de Zurbarán para la capilla de San Diego de Alcalá de Henares equiparan en calidad a los dos bellos cuadros de Alonso Cano para el mismo lugar. Un precioso grabado del lienzo del Prado por José María Galván (fig. 3) ilustra la biografía de Zurbarán en la revista el *Arte en España* de 1862.

273. SAN BUENAVENTURA RECIBIENDO LA VISITA DE SANTO TOMÁS DE AQUINO

ca 1659-1660
Óleo sobre lienzo, 291 x 165 cm
Firmado en el travesaño bajo de la mesa, a la derecha: *Franco dezurbaran*
Madrid, Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, Basílica de San Francisco el Grande, depósito del Museo Nacional del Prado
Restaurado en 1976

PROCEDENCIA: Alcalá de Henares, convento franciscano de Santa María de Jesús, capilla de San Diego; Madrid, Museo Nacional de la Trinidad (Inv. n° 314), 1835; Madrid, Basílica de San Francisco el Grande, 1882; Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, Basílica de San Francisco el Grande.

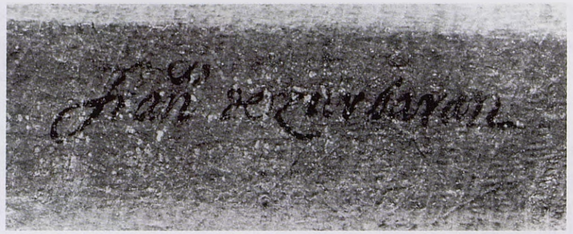


Fig. 1: Firma del *San Buenaventura.*

Dentro de la manifiesta rivalidad entre los frailes mendicantes, los Franciscanos se enorgullecían en los medios universitarios de San Buenaventura, teólogo capaz de compararse con el famosísimo dominico Santo Tomás de Aquino. Los Hermanos Menores mostraban con orgullo las relaciones entre San Buenaventura, el eminente "Doctor Seráfico" y su compañero de estudios en la Universidad de París, el Aquinate, sabio y reconocido "Doctor Angélico" de sus rivales de la Orden de Predicadores. El propio Zurbarán había pintado ya, en 1629, para la iglesia del colegio franciscano el Crucifijo, única fuente de su sabiduría (cat. n° 11, destruido), a su amigo dominico.

El lienzo pintado para Alcalá de Henares está en relación con la biografía de San Francisco escrita por San Buenaventura. Reproduce también otro episodio de la amistad que unió a las dos santos "príncipes de la teología escolástica". Los dos santos frailes habían sido discípulos en el *Studium* de Saint-Jacques de París del famoso teólogo franciscano Alejandro de Hales y obtuvieron ambos el grado de bachiller el mismo año de 1248. El Papa Sixto V, que en 1585 proclamó a San Buenaventura Doctor de la Iglesia, insistió sobre la constante unión de los dos doctores: "Existe entre ellos una unión perfecta, una maravillosa semejanza de virtud, santidad y méritos". El estudio de Santo Tomás de Aquino ilumina sobre todo la inteligencia, mientras que el San Buenaventura llama más directamente al corazón.

En el Capítulo General de Narbona de 1260, los padres capitulares franciscanos encargaron a San Buenaventura, entonces General de la Orden, que escribiese una vida de San Francisco para establecer definitivamente las tradiciones relativas al fundador y destinada a extender una imagen más histórica que la que trazaban las primeras *Vitæ* del santo de Asís. El Doctor Seráfico afirma en su prólogo que, con el fin de adquirir un conocimiento más completo y seguro del *poverello,* hizo viajes de peregrinación a todos los lugares que había conocido San Francisco para interrogar a todos los testigos aún vivientes. Después de tres años de investigación San Buenaventura presentó a sus frailes el fruto de su trabajo: la *Leyenda Mayor*, único texto autorizado por el Capítulo General de Pisa de 1266.

En este cuadro, Zurbarán muestra el santo franciscano sentado en su mesa de trabajo redactando, sin duda, la vida de San Francisco. Mientras él escribe, claramente en éxtasis, un fraile lego introduce a Santo Tomás por la puerta entreabierta de la celda biblioteca, pero el dominico suplica a su amigo que no moleste: "Dejemos que un Santo escriba la vida de otro Santo" [Boule 1774, p. 71]. Esta frase famosa prueba la amistad y el respeto mutuo de ambos grandes Doctores, opuestos en su método teológico, pero de acuerdo en la mayor parte de sus conclusiones.

Como el cuadro anterior, el *San Jacobo de la Marca* del Prado, este *San Buenaventura* estaba firmado por Zurbarán, sin embargo fue prácticamente ignorado o menospreciado por la crítica hasta 1976 [Pérez

Sánchez 1976; pp. 77-80, figs. 5 y 6]. A pesar de las firmas claramente lisibles (fig. 1) se había olvidado la participación del pintor extremeño en la decoración de la capilla de San Diego del convento de Alcalá de Henares. Este curioso olvido puede explicarse porque en ambos lienzos de 1659-1660, la técnica difiere enormemente de la de los años treinta y también de los pequeños cuadros contemporáneos firmados por Zurbarán en Madrid. Esta discrepancia de estilo es probablemente debida a la propia naturaleza de la comisión y el pintor debió adecuar su factura a la de los lienzos pintados por Alonso Cano para la misma capilla [Ayala 1987, p. 161]. Estos dos grandes cuadros pertenecen al último periodo del maestro, suavizado y más conforme con el gusto pietista de aquellos años.

San Buenaventura está sentado ante un bufete cubierto por un mantel rojo. Sobre su mesa de trabajo aparece pintado con maravillosa precisión un espléndido bodegón, con tres gruesos libros, un crucifijo, un tintero con pluma y un bonete encarnado de cardenal. También la biblioteca llena de volúmenes detrás del retratado y el sillón frailero llaman la atención por sus cualidades táctiles tan peculiares del maestro. La resolución de las arquitecturas del fondo aparece poco clara y algo torpe; no obstante la abertura al campo que se ve por el curioso hueco redondeado del fondo, está pintada con ligereza. También es remarcable la resolución de la cortina de color bermellón abierta delante del paisaje. Del otro lado, a la derecha, una puerta abierta enmarca un espacio donde se situan en conversación el lego franciscano y Santo Tomás de Aquino que se niega con la mano derecha entrar en la celda.

En el rostro de San Buenavantura, arrobado en éxtasis en el momento de escribir la *Leyenda Mayor* de su santo fundador, se puede advertir una suavidad algo malograda e insólita en la obra de Zurbarán, pero que recuerda, como hemos dicho, al *San Francisco* y al *San Antonio* que Alonso Cano pintaría poco antes para la capilla. Los cuadros de Zurbarán para Alcalá de Henares son un testimonio importante y representativo de los años madrileños del pintor al final de su vida.

274. VIRGEN NIÑA REZANDO

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 53,5 cm
San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 306)

PROCEDENCIA: Ámsterdam, colección del banquero holandés W. G. Coeswelt; comprado por el zar Nicolás I en 1814; San Petersburgo, Museo del Ermitage.

Fig. 1: Sébastien Vouillemont, *La Virgen cosiendo con dos ángeles*, grabado.

Fig. 2: Guido Reni, *Virgencita costurera*, cobre, 26 x 21 cm. Francia, mercado de arte, 2001.

Fig. 3: Guido Reni, *Virgencita costurera*, cobre, 28 x 21,5 cm. Francia, mercado de arte, 2007.

Zurbarán pintó varias obras representando la niñez de María, bordando, cosiendo y orando en el Templo de Jerusalén. De esta *Virgen niña rezando* se conocen dos versiones muy parecidas: la de mejor calidad es la que estudiamos ahora y la otra, tambien autógrafa, que se conserva en Granada (cat. n° 275). En ambas composiciones tardías fechadas hacia 1600, el maestro simplifica la representación sin quitarle nada de su infinita poesía. Sobre un fondo voluntariamente indefinido, la preciosa niña parece comunicar con el cielo por la oración con sus manitas juntas en un gesto de candorosa piedad sobre la labor blanca abandonada. Los elementos hogareños cargados del simbolismo de los cuadros anteriores del mismo tema han desaparecido. El escenario es austero con su fondo oscuro y los accesorios reducidos a la modesta silla de anea y al cojín verdoso con la tela blanca puesta encima. Esta presentación sencilla valora la expresión de recogimiento de la figura infantil. La niña viste un traje rojo con un minucioso bordado en el cuello y en los puños y un manto azul oscuro recogido en el brazo. Los colores puros, característicos de Zurbarán, se armonizan sutilmente. En esta obra de pequeñas dimensiones, aparece sin embargo la monumentalidad y la estabilidad constantes en la obra del pintor extremeño.

Para componer esta lograda versión de la *Virgencita costurera en oración*, Francisco de Zurbarán ha podido inspirarse en un grabado de Sébastien Vouillemont (fig. 1) que reproduce una obra pintada por Guido Reni en 1606. Dicho cuadro se creía perdido pero ha parecido recientemente en el mercado de arte francés dos versiones (figs. 2 y 3). Es también un cuadro pequeño y precioso, de devoción privada, donde aparece María ya adolescente cosiendo concentrada en la labor. Aunque sea posible que el pintor extremeño haya visto este grabado, el lienzo del Ermitage resulta totalmente diferente: como siempre él prefiere mostrar a la Virgen muy niña, con unos cuatro o cinco años, interrumpiendo su labor de costura para rezar. En el *Evangelio Apócrifo* del pseudo Mateo, pero también en el *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneira más accesible para un español del siglo XVII, se cuenta en la fiesta de la "Presentación al Templo de Nuestra Señora" el 21 de noviembre que la niña María aprendió a coser con sus compañeras en el Templo [Ribadeneira ed. 1984, XI, p. 362]. El rostro primoroso de la Virgencita se alza hasta el cielo y todo su cuerpecito parece inmerso en un dulcísimo éxtasis, sirviendo de ejemplo de piedad para la devoción femenina.

Se desconoce el origen antiguo de este delicioso cuadro. La *Virgen niña rezando* de San Petersburgo perteneció originariamente a la colección Coeswelt de Ámsterdam y fue adquirida en 1814 por el zar Nicolás I para sus colecciones del palacio del Ermitage.

275. VIRGEN NIÑA REZANDO

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 80 x 54 cm
Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta
Restaurado en el Museo del Prado para la exposición de 1988

PROCEDENCIA: Valladolid, Medina del Campo, convento (no identificado); Madrid, colección Gómez Moreno; Granada, legado en 1972 al Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta.

Este cuadro es una variante muy parecida al anterior (cat. nº 274). Se fecha también en el periodo tardío de la producción de Zurbarán, hacia 1660. Existen algunos cambios insignificantes en la composición pero el rostro de la niña aparece distinto. Kagané supone que sea el mismo modelo con algo más de edad [Kagané 2005, p. 146]. Estas leves diferencias se pueden explicar si ha posado de nuevo la misma niña, pero lo que difiere es sobre todo su expresión, más ensimismada en el excelente lienzo del Ermitage y con algo de inquietud en el de Granada. Sabemos que los exegetas de la Reforma católica insistieron en las premoniciones de la Pasión de Cristo no solo durante la infancia de Jesús sino también durante la de María. Zurbarán supó captar en el rostro de su modelo esta ligera angustia y sobre todo el perfecto diálogo de la Niña Santa con su Creador.

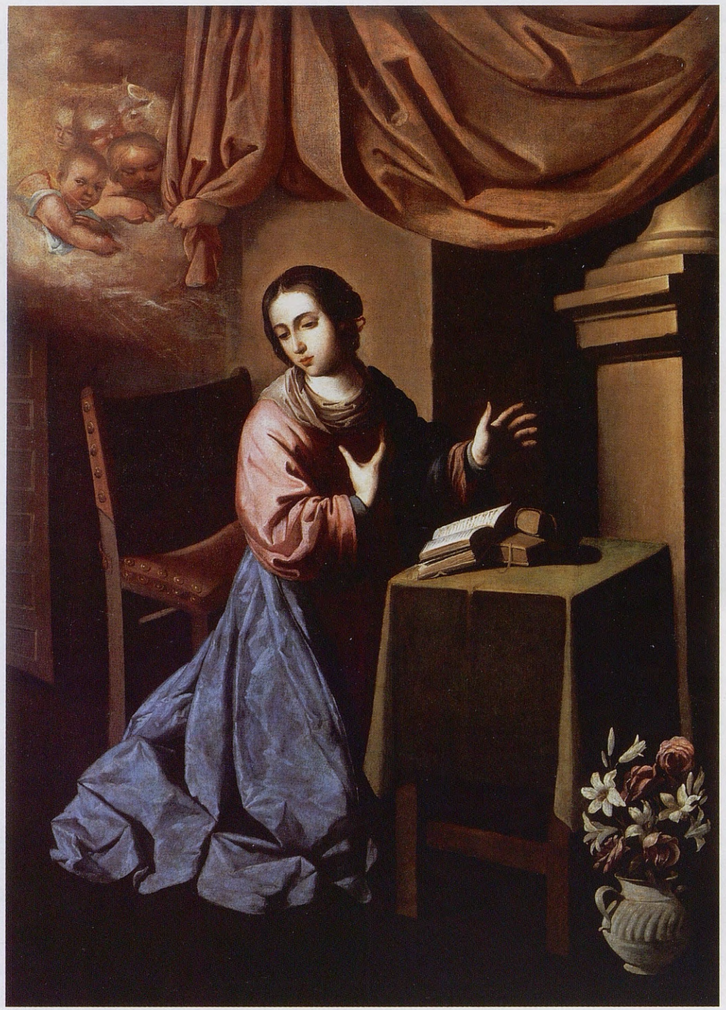
No sabemos para quien fueron pintadas estas primorosas figuritas marianas pero podemos suponer que los conventos de monjas que detras de su clausura apreciaron las imágenes del Niño Jesús o de San Juanito, querían también rezar a la Virgencita, perfecto modelo de oración. Procede al parecer este último lienzo de un convento de Medina del Campo lo que podría ratificar esta suposición, así como su fecha en los últimos años madrileños de Zurbarán.

La restauración que se hizó en el Prado con el motivo de la exposición *Zurbarán* de 1988 en ese mismo museo, puso en relieve su precario estado de conservación motivado en parte por antiguas restauraciones [Serrera 1988, p. 366].

276. VIRGEN DE LA ANUNCIACIÓN

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 142 x 103 cm
Madrid, colección privada
Limpiado en 2004

PROCEDENCIA: Palma de Mallorca, Fundación Juan March; venta Madrid, Christie's, 6 de octubre de 2004, nº 89 (vendido 456.250 €); Madrid, colección Pilar Romero Sanz.



Este lienzo, mutilado por la izquierda, representa la mitad derecha de una *Anunciación* de mayor anchura de la que existen dos ejemplares completos. Uno en el museo de Filadelfia, firmado (cat. nº 217) y otro que anteriormente perteneció a la colección Plandiura (cat. nº 239). La presente composición más reducida, comparada con las dos precedentes, se parece más a la versión de Filadelfia, sobre todo en la parte superior donde un grupo de angelotes eleva una parte del pesado cortinaje, de un rojo más oscuro en ésta, que corona la Virgen arrodillada.

En las otras dos *Anunciaciones* apaisadas, María está también de rodillas ante una mesita, casi un reclinatorio, cubierta de un tapiz verdoso, muy gastado en ésta y la mesa aparece más simplificada. Lo más distinto es la forma y el tamaño del jarrón de flores que ocupa aqui un lugar mucho más importante en el ángulo derecho. En la versión de Filadelfia, sin duda la primera, se trata de un jarrón de cristal transparente que contiene las tres azucenas tradicionales de la escena de la Encarnación, simbolizando la pureza de María antes, durante, y después del nacimiento de Cristo. En la segunda réplica, las azucenas más numerosas se abren en una graciosa puesta en escena. En nuestra versión, el jarrón de barro blanco de Triana, totalmente repintado, es idéntico al de los *Bodegones* similares del Prado y de Barcelona. El ramo, compuesto de azucenas y de rosas, símbolos de pureza y de divinidad, forma una bola mucho más compacta con la arcilla. Alfonso E. Pérez Sánchez sitúa la versión March en fechas más tardías que las versiones completas.

277. SAGRADA FAMILIA

ca 1658-1660
Óleo sobre lienzo, 102 x 80 cm
Barcelona, colección privada

PROCEDENCIA: Barcelona, colección privada.

El reciente descubrimiento, por Enrique Valdivieso, de esta otra *Sagrada Familia* en una colección privada barcelonesa, viene a completar la bella serie de las *Virgenes con el Niño* tardías de Zurbarán. En estos cuadros de devoción privada, de evidente parentesco iconográfico y formal, llama la atención precisamente las variaciones sobre el tema amable y encantador, que tuvo un indudable éxito entre los clientes devotos del Madrid de 1658-1662. Si observamos con atención esto nuevo cuadro comparándolo con la *Virgen con el Niño* de Moscú, firmada y fechada en 1658 (cat. n° 252), podríamos pensar que Zurbarán ha pintado dos momentos seguidos en la vida diaria del pequeñito Jesús.

En el lienzo del museo Pushkin, el Niño está amamantándose en el regazo de María, cuyo pecho apenas se adivina en la apertura de la túnica. En el lienzo que examinamos ahora, el Niño acaba de abandonar el seno maternal y se ven claramente dos rajas entrabiertas para este uso en el vestido de la Virgen. En un bufetillo, situado a la izquierda del grupo de la madre con el Niño, aparece el clásico plato brillante con una jarroncillo de cerámica pintada. A la derecha, San José, padre terrenal del Niño Divino, se asoma para admirar, muy enternecido, la amable escena.

Su rostro de hombre joven y serio permanece en la penumbra, mientras la Virgen y Jesús están dulcemente iluminados. El gesto de María sosteniéndolo con las dos manos se aparenta también mucho al del cuadro de Moscú.

Viste como siempre María una túnica carmín, pero difiere el movimiento del manto azul que aquí cubre su cabeza y se enrolla alrededor de su cuello. El curioso parecido de esta figura de María con la de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el coro alto del Monasterio de Guadalupe (cat. n° 262), parece retrasar la fecha de 1645-1650, aceptada antaño para los dos cuadros de dicho coro alto.

278. VIRGEN CON EL NIÑO

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 67,7 cm
Gran Bretaña, colección privada

PROCEDENCIA: Gran Bretaña, colección privada.

Este lienzo de peculiar encanto, totalmente inédito, pertenece sin duda alguna a los años finales de la carrera de Zurbarán (1658-1662). Sabemos que el maestro extremeño residió en la Corte desde 1658 hasta su muerte acaecida en 1664. La última obra conocida del pintor es la *Virgen con el Niño Jesús y San Juan niño* del museo de Bilbao, firmada y fechada en 1662 (cat n° 286). Zurbarán cayó enfermo probablemente en este año 1662 y sin duda dejó de pintar. En este corto periodo de cuatro años, los temas monásticos se reducen. La clientela madrileña ya no pide frailes, sino que dominan los cuadros de oratorio para la devoción privada. Sin embargo, al haber perdido el importante obrador que tenía en Sevilla, en el que numerosas obras se realizaban con la ayuda de sus asistentes, los lienzos de esta etapa madrileña son enteramente de su mano y Zurbarán consigue todavía algunas de sus obras más deliciosas con una gama de color más clara.

En este cuadro de dimensiones reducidas, podemos admirar a Cristo Niño, reposando en el regazo de la Virgen con una posición perfectamente natural: la de una joven madre enternecida por su delicado niño. Jesús, probablemente pintado del natural, es un pequeñito que ha servido varias veces de modelo a Zurbarán en estos úlimos años. El tono del cuadro se hace más recogido e íntimo. María, de rostro melancólico y con los típicos ojos entornados, se hermana con las otras Vírgenes que aparecen en numerosos lienzos pequeños, de mismo tono entrañable y devocional. No obstante, el parecido más remarcable de la Virgen con el Niño, la encontramos en un cuadro de gran tamaño, la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula* firmado y fechado en 1661 (cat. n° 283). La pose y los rasgos de María son casi idénticos, pero la posición de Jesús difiere: el Niño aparece aquí tiernamente apoyado en el hombro de su madre, en una actitud de total confianza. Entre las manos del Niño Jesús y de María se ve una manzana, como recuerdo del pecado original.

Es notable la suavidad de los contornos, el aumento de la luminosidad, debida al fondo dorado, así como la utilización de unos colores sutiles: rosa del vestido de la Virgen y bello azul profundo de su manto.

El pintor, ya mayor, no pierde nada de su intensidad poética, ni de su concisa monumentalidad hasta en obras de pequeño formato. Reduciendo el naturalismo de su producción anterior, elabora un estilo diferenciado, aprovechándose de los modelos de los grandes maestros de Italia o de Flandes vistos en la Corte. Su manera final, no traiciona su estilo sevillano y revela una emoción nueva en estos exquisitos lienzos de devoción.

279. SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 140 x 82 cm
Madrid, colección Várez Fisa

PROCEDENCIA: Alcalá de Henares, convento agustino de Las Magdalenas, antes de 1936 (?); Madrid, colección Joaquín Chapaprieta, 1936; Madrid, colección Juan de Córdoba y Mirón; Madrid, colección particular, 1970; Madrid, colección Várez Fisa.

A este santo le llamaban "el divino Tomás". Era un inmenso predicador, que había nacido en Castilla en 1486, de padres caritativos, de los que heredó su amor por los pobres. Vivió sus primeros años en Villanueva de los Infantes, de donde recibió el sobrenombre. A los quince años, fue enviado a estudiar a la Universidad renacentista de Alcalá, de la que llegó a ser maestro, con una vasta competencia en las ciencias humanas y sagradas. En Salamanca tomó el hábito de la Orden de San Agustín, que por aquellos tiempos, Martín Lutero abandonaba, iniciando el movimiento protestante. Se ordenó sacerdote en 1518. Fue nombrado Prior de Salamanca, Provincial de Andalucía, Prior de Burgos y Provincial de Castilla. Carlos V, que sentía por él una especial predilección, le consideró persona clave para la reforma de su reino, nombrándole predicador y consejero suyo.

El emperador le había ofrecido el nombramiento de arzobispo de Granada, pero Tomás rechazó esta dignidad. Sólo aceptó en 1544 ser elevado a la sede de arzobizpo de Valencia, cuando su superior se lo mandó bajo obediencia. Llegó a Valencia de noche, acompañado solamente por un religioso. Pidió que lo hospedaran por caridad en el convento de los Padres Agustinos, diciendo que le bastaba una estera en el suelo para dormir. Los sacerdotes de la ciudad le obsequiaron con 4.000 monedas de plata que él entregó al hospital. Escandalizados, dichos sacerdotes, lo criticaban además porque usaba una sotana muy vieja y desteñida. También le costó mucho al clero catedralicio que aceptara un sombrero de seda, el cual por fin aceptó porque a él le parecía que los pobres se lo reclamaban.

Valencia vivía entonces en unas condiciones espirituales deplorables, después de un siglo sin tener un obispo residente y Tomás buscó la re-cristianización de la diócesis. Para ello fundó el Colegio-Seminario de la Presentación en 1550, con la finalidad de formar al clero. Carlos V al oírle predicar exclamaba: "Este obispo conmueve hasta las piedras". Se distinguió por su asistencia a los pobres y fué uno de los hombres más respetados de su tiempo, así como un modelo del obispo de la Reforma Católica. Se mostró como un verdadero buen pastor, sobresaliendo por su caridad, pobreza, prudencia y celo apostólico. El santo envió a América a los primeros Padres Agustinos que llegaron a México.

Se le conoce como "El Obispo de los pobres": aunque dedicaba muchas horas a rezar y a meditar, su secretario tenía la orden de llamarlo cuando alguna persona necesitara consultarle o pedirle algo. A su palacio arzobispal acudían cada día centenares de pobres a pedir ayuda y nadie se iba sin recibir algún regalo o algún dinero. A quienes lo criticaban por dar demasiadas ayudas incluso a los vagos, les decía: "mi primer deber es no negar un favor a quien lo necesita, si en mi poder está el hacerlo. Si abusan de lo que reciben, ellos responderán ante Dios".

En septiembre de 1555 sufrió una angina de pecho. Mandó repartir entre los pobres todo el dinero que había en su casa, pidió que se celebrara la Misa en su habitación, y exclamó: "Que bueno es Nuestro Señor: a cambio de que lo amemos en la tierra, nos regala su cielo para siempre". Murió cuando tenía 66 años, el 8 de septiembre de 1555. Beatificado en 1618, el Papa Alejandro VII lo canonizó en 1658. Sus restos se conservan en la iglesia catedral de Valencia y su fiesta se celebra el 10 de octubre.

Sus representaciones se multiplicaron principalmente en los conventos de la Orden de los Ermitaños de San Agustín (los Agostinos) después de su canonización. Dicha Orden, de donde había salido Lutero, se sentía por esta razón particularmente feliz de poder enorgullarse de tan popular santo.

Ponz citó en el convento agustino de las Magdalenas de Alcalá de Henares "los quadros colaterales del altar mayor son de Sebastian Rici"[sic]. Ceán atribuyó dichos cuadros a Antolínez, autor de la *Concepción*

del retablo mayor. Lo mismo repite Tormo en su *Cartilla Excursionista* citando erróneamente un *San Agustín* (cat. 280) y un San Nicolás de Tolentino en los estilóbatos [1917]. Guinard rectificó correctamente el título de *Santo Tomás de Villanueva* así como la atribución a Zurbarán [1960]. Ambos lienzos se expusieron como originales suyos en 1964-1965 en Madrid. En 1964 Guinard los volvió a estudiar, considerándolos como de Zurbarán en su época tardía o como "copias muy buenas y algo libres de originales perdidos de Zurbarán". Actualmente, conociéndose mejor el estilo madrileño del pintor (1658-1662), no plantea dudas que se trata de buenos originales de ese periodo.

Como solía hacer, Zurbarán representa a *Santo Tomás de Villanueva* de la manera lo más verosímil. Tratándose de un santo casi contemporáneo, lo representa con un rostro bien modelado, probablemente copiado de alguna réplica del retrato del santo que Juan de Juanes pintó hacia 1568, para la serie iconográfica de los arzobispos de la diócesis de la Catedral de Valencia.

Viste el generoso arzobispo el simple hábito negro de anchas mangas de los Agostinos, pero lleva el palio propio de su dignidad y la mitra que tuvo que aceptar. De acuerdo con su papel de "Obispo de los pobres", aparece dando lismonas a unos necesitados. La acción caritativa ocurre al aire libre en un bello paisaje luminoso, configurado a base de tonalidades pardo-verdosas, que se diluyen en las lejanias de un cielo azul muy logrado. La gran figura del santo, inclinada modestamente hacia los pobres, está llena de recogimiento. Aparece monumental como siempre, pero muy lejos de la concepción tenebrista de las realizaciones juveniles (cat. nos 4-5).

280. SAN AGUSTÍN

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 140 x 82 cm
Madrid, colección privada

PROCEDENCIA: Alcalá de Henares, Convento de Las Magdalenas antes 1936; Madrid, colección Chapaprieta (1936); Madrid, colección Juan de Córdoba y Mirón; Madrid, colección privada.

San Agustín (354-430) es uno de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia latina, obispo de Hipona (Africa). Se le considera como el fundador de la Orden de los Ermitanos de San Agustín. Como las de otros fundadores de órdenes religiosas, las imágenes de San Agustín abundan, unas veces como figura aislada y otras en series que relatan su vida. Las más difundidas son las que muestran al santo solo como fundador o como Doctor de la Iglesia, ya sea de pie o bien sentado en su escritorio. Aquí lo vemos de pie y de cuerpo entero, con los ornamentos litúrgicos propios de su rango de obispo. Lleva la capa pluvial sobre el austero hábito monacal negro de los Agustinos. Otros atributos suyos frecuentes son la mitra, la pluma, para recordar sus abundantes escritos, y la maqueta de un templo para evocar su papel de organizador de la vida religiosa en el norte de Africa.

Fig. 1: *San Agustín*, copia de Zurbarán. Alcalá de Henares, Convento de Las Agustinas.

Para la procedencia del lienzo que examinamos ahora, véase cat. n° 279. Ambos cuadros se conservaron hasta 1936 en el altar mayor de la iglesia del Convento de las Magdalenas de Alcalá de Henares, a cada lado de una escultura de la Magdalena [Tormo 1917, p. 150]. Teniendo en cuenta la orden agustina a la que pertenecía este convento, se explica que en el lado del Evangelio (a la izquierda del espectador, pero a la derecha del Sagrario) estuviese el fundador *San Agustín,* y en el lado de la Epistola, *Santo Tomás de Villanueva,* uno de los más populares santos agustinos recientemente canonizado.

San Agustín, revestido de una suntuosa capa pluvial, aparece en su papel de fundador de la orden, inspirado por el Espiritu Santo al escribir la regla de los Agustinos. Parece caminar llevando en la mano izquierda, como en bandeja, un edificio en bella forma de rotonda. Como su compañero, su monumental figura aparece sobre un fondo de paisaje somero y un bello cielo claro.

Alfonso E. Pérez Sánchez ha puesto en duda la procedencia de estos cuadros del Convento de las Agustinas de Alcalá de Henares. No sabemos como salieron los lienzos de dicho convento (actualmente Agustinas de Nra. Sra. de la Consolación), pero hemos podido fotografiar una copia prácticamente exacta del *San Agustín* (132 x 82 cm) que se hizo probablemente para reemplazar el original (fig. 1), lo cual confirma que este lienzo estuvo en un principio en la iglesia del convento.

281. SAN JOSÉ CON EL NIÑO JESÚS

ca 1660
Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm
Barcelona, Fundación Francisco Godia (Inv. n° 38)

PROCEDENCIA: Olivares, colección privada, 1963; mercado del arte español; comprado en 2005 por la Fundación Francisco Godia.

Aunque se conozcan unos cuantos lienzos de gran tamaño (cat. nos 272, 273, 283), con destino a varios templos, en el último periodo pictórico de Zurbarán, la mayor parte de su producción madrileña (1658-1662) parece centrarse en cuadros de devoción privada, de dimensiones más reducidas, apropiadas para un oratorio doméstico. Estas pinturas están en su mayoría consagradas al Niño Jesús con la Virgen. Estos temas delicados e íntimos, muy logrados, con una pincelada más suave del anciano pintor, incluyen a veces al pequeño San Juan Bautista o a San José, padre terrenal y protector de Jesucristo. La temática del "Santo patriarca José", representado solo con el Niño Jesús, es una tierna creación del arte postridentino, que Zurbarán realizó anteriormente en Sevilla. Este pequeño lienzo de *San José con el Niño* se conservaba en 1963 en una colección particular de Olivares (Sevilla) [Torres Martín 1963, n° 267ª]. Reapareció recientemente en el comercio de arte, donde fue adquirido por la Fundación Francisco Godia de Barcelona. El pintor extremeño vuelve a enfrentarse con dicho tema, tratándolo mediante este nuevo lenguage artístico de sus últimos años, con una pincelada más blanda y más aterciopelada que en el periodo de los grandes encargos sevillanos (1626-1640), pero llena de poesía por la delicadeza del toque así como por el cromatismo sutilísimo. Desgraciadamente, su estado de conservación no es del todo satisfactorio.

Fig. 1: Anton III Wierix, *S. Ioseph*, grabado antes de 1624.

Según las nuevas directrices de los exegetas, San José no debía representarse, ni en literatura ni en arte, como acostumbraba hacerse en la Edad Media o el primer Renacimiento, es decir como un anciano, sino como hombre de unos treinta años, con unas facciones muy bellas, muy similares a las del propio Cristo. En el campo del arte cristiano europeo, la peculiar iconografía de *San José con el Niño Jesús* se presenta de dos formas: San José andando cogido de la mano con el Niño (cat. n°187) o Jesús pequeñito en brazos de San José, como vemos en este cuadro de Barcelona.

Los hermanos Wierix, célebres grabadores de Ámberes, aunque conocidos por su vida licenciosa, fueron intérpretes fieles de todo tipo de estampas religiosas, encargadas por el clero, principalmente los jesuitas, que sirvieron de modelos a los pintores del siglo XVII. Antes de 1624, Antonius III Wierix firmó el grabado *S. Ioseph,* que representa a San José de medio cuerpo con el Niño dormido en el regazo (fig. 1). Cuando el propio Zurbarán se inspira en modelos ajenos, nunca copia literalmente las estampas: en la lámina de Wierix, el santo patriarca, hombre maduro, inclina la cabeza hacia el Niño dormido y lleva en la mano derecha su atributo de la vara florida. En el cuadro del pintor extremeño, San José más joven y muy parecido de rostro al *Cristo recogiendo sus vestiduras* de 1661 (cat. n° 282), levanta los ojos hacia el cielo, con una intensa expresión de oración interior. Lo que recuerda el grabado es la manera de coger con ambos manos al Niño dormido, con cariño y respeto, así como el vestuario del santo de ampulosos pliegues. El pequeño Jesús apoya su manita y la cabecita en el pecho de su padre terrenal con confianza. Viste una camisita corta blanca y una toga marrón. El fondo neutro, de un marrón más claro, aparece dulcemente aclarado en el entorno de las dos figuras. Por el parecido del Niño con el de la *Sagrada Familia* de Bilbao fechada en 1662 (cat. n° 286) y de San José con el *Cristo* de 1661, pensamos fechar este exquisito lienzo durante los últimos años madrileños.

282. CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESPUÉS DE LA FLAGELACIÓN

1661
Óleo sobre lienzo, 167 x 107 cm
Firmado y fechado sobre una cartela abajo a la izquierda: *Franco de zurbaran/1661*
Jadraque Iglesia Parroquial de San Juan Bautista

PROCEDENCIA: Jadraque (Guadalajara), iglesia parroquial.

La escena que examinamos ahora, una de las últimas conservadas de Zurbarán, no está exactamente descrita en los Evangelios: el argumento está extraído de piadosas meditaciones sobre la Pasión de Cristo. San Mateo cuenta que desnudaron a Cristo: "Le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y se lo llevaron para crucificarle" (Mt 27, 31), mientras que Marcos señala que "Tras burlarse de él, le quitaron el manto de púrpura, lo vistieron con sus ropas y lo sacaron para crucificarle (Mc 15,20). En ambos casos este episodio ocurre después de las burlas de los soldados cuando vistieron a Cristo con un manto púrpura y le ciñeron una corona de espinas (Mt 27,28-29; Mc 15,15 y Jn 19,2). Los místicos españoles, sobre todo los jesuitas, como el padre Álvarez de Paz o el padre Luis de la Puente en sus *Meditaciones* insistieron en el tema de Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación por razones de pudor. El hecho de que: "En esta forma quedó su Magestad desnudo en presencia de mucha gente" [Ágreda, ed 1992, p. 1005] era otro dolor más: "A más de los dolores del cuerpo fueron inefables los que padeció en su purísima alma" al presentarse desnudo. "Ejecutada la sentencia de los azotes, los mismos verdugos con imperioso desacato desataron a nuestro Salvador de la columna y renovando las blasfemias le mandaron se vistiese luego de su túnica que le habían quitado" [*ibidem*, pp. 1006-1007].

Fig. 1:Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, ca. 1640-50. Toledo, Casa y Museo del Greco.

En la figura pintada por Zurbarán no se aprecian en las marcas de violencia de la flagelación, Jesús mira hacia el espectador, como el *Cristo con la cruz a cuestas* de Orleans (cat.n° 233), con una expresión de dolor, para inspirar en el sentimientos de recogimiento y de piedad frente a esta humiliación. En el cuadro de este mismo tema pintado por Espinosa en Valencia pocos años antes (Museo de El Greco, Toledo, fig. 1) los espectadores presentes muestran su padecimiento y su horror delante de tan cruel sacrificio. En este lienzo de Zurbarán el hecho de que Cristo aparezca sólo conmueve más aún al creyente. La esbelta figura curvada del Cristo desnudo ocupa todo el lienzo, que emerge del fondo oscuro. La figura, no muy bien lograda desde el punto de vista anatómico, se esfuma en el ambiente y se funde con él. El colorido general es de un tono ocre rosáceo y la túnica que va vestir es de color carmesí tirando a malva, tonos característicos de este periodo final. También son típicos de estas últimas pinturas los picos que forman las vestiduras y el paño de pureza.

El rostro de Cristo es muy bello, destacan sus cabellos negros enmarcándo el rostro que muestra una expresión dolorida. Jesús abre su boca como si quisiera establecer un diálogo entre sus sufrimentos y el espectador. El cuadro está bastante gastado en la parte inferior, razón por la cual los pies aparecen poco conseguidos. Es sin embargo notable en esa pintura la plenitud pictórica y espiritual de Zurbarán en sus últimos años madrileños.

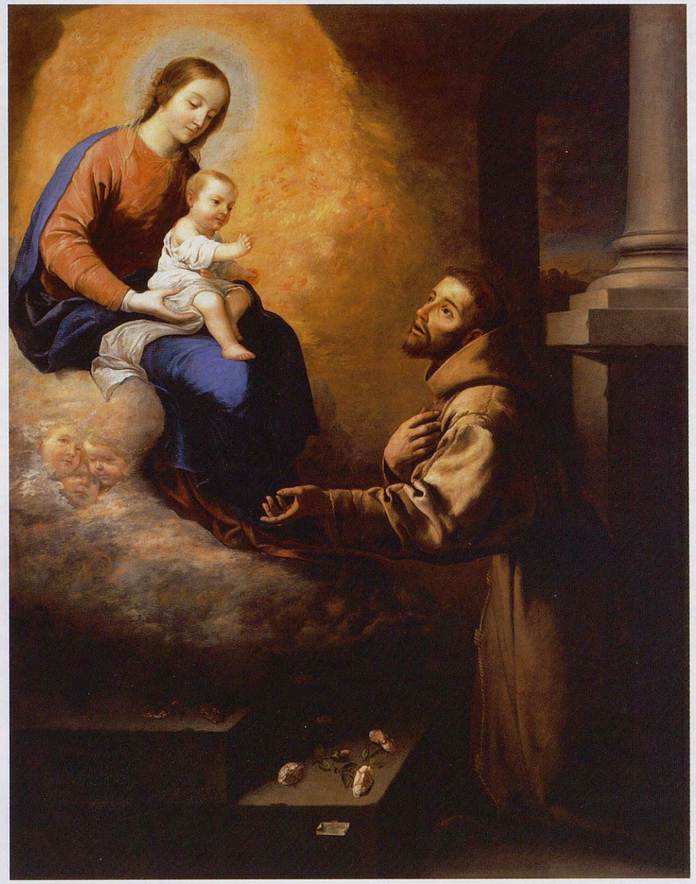
Fig. 2: Anónimo, copia de Zurbarán, *Cristo recogiendo sus vestiduras*. Barcelona, colección privada.

En una colección de Barcelona (fig. 2) existe una pequeña copia (47 x 62 cm) de este cuadro donde el cuerpo de Cristo aparece ensangrentado como en los lienzos del mismo tema pintados en América del Sur en el siglo XVII.

283. APARICIÓN DE LA VIRGEN CON EL NIÑO A SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA

1661
Óleo sobre lienzo, 202,5 x 158,5 cm
Firmado y fechado abajo en el centro sobre un cartelino: *Franco . dezur baran/1661*
Nueva York, colección privada

PROCEDENCIA: Comprado por Jean-Baptiste Lebrun en Madrid en 1807 (?); París, venta La Forest, 7 de enero de 1822, n° 126, vendido 1.100 FF; colección Charles O'Neil; Londres, venta *Charles O'Neil*, 24 de mayo de 1834, n° 66; Northwick Park, Moreton-in-Marsh (Gloucestershire), John Rushout (2 Lord Northwick), 1859, hasta 1912; Capitán E. G. Spencer-Churchill (nieto de Lady Northwick); Londres, venta Christie's, 29 de octubre de 1965, n° 70; Nueva York, colección privada.



La aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula, firmado y fechado en 1661, probablemente representa la segunda visión ocurrida en la Iglesia de Santa María de los Ángeles, conocida también como capilla de la Porciúncula, donde el *poverello* de Asís fundó la Orden de los Frailes Menores en 1209, confiándola a la Virgen Madre de Cristo, a quien le ha sido dedicado el templo. Aquí vivió San Francisco con sus primeros hermanos. En el año 1216 o en enero de 1217 durante una aparición el santo obtuvo de Cristo la llamada "Indulgencia de la Porciúncula", la cual fue aprobada en Perusa por el Papa Honorio III (véase cat. n° 47).

El relato de la segunda visión recuerda enormemente a la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco* firmado y fechado por Zurbarán en 1661: " Francisco se levantó transportado y caminó entre un ambiente luminoso. En torno suyo revoloteaban como mariposas de fuego los serafines, y esplendían, cual luciérnagas magníficas, las aladas cabezas de los querubines; el monte se abrasaba todo sin consumirse en aquel sobrenatural foco de luz. [...] Cogió Francisco de la zarza florida doce rosas blancas y doce rojas, entrando en la capilla. También deslumbraba el humilde recinto. Le bañaban ríos de claridad semejantes a oro líquido; envueltos en aureolas más inflamadas aún y en brillantes nubes de gloria, estaban Cristo y su Madre, con innumerables milicias celestiales, constelaciones de espíritus. Francisco cayó de rodillas, y fijó el pensamiento en sus constantes ansias, impetró la realización de la suspirada indulgencia, como si la vista de las hermosuras del cielo le impulsase a desear con más ardor que se abriesen sus puertas para el hombre. María se inclinó hacia su hijo, y éste habló así: "Por mi Madre te otorgo lo que solicitas; y sea el día aquel en que mi apóstol Pedro, encarcelado por Herodes, vio milagrosamente caer sus cadenas" [1 de agosto]. "¿Cómo, Señor -preguntó Francisco-, haré notoria a los hombres tu voluntad ?" "Ve a Roma -repuso- como la primera vez; notifica mi mandamiento a mi Vicario; llévale por vía de testimonio rosas de las que has visto brotar en la zarza; yo moveré su corazón y tu anhelo será cumplido". Francisco se levantó; entonaron los coros de ángeles el *Te Deum,* y con último acorde de vaga y deleitosa armonía se extinguió la música, desvaneciéndose la aparición" [citado por E. Pardo Bazán, "La indulgencia de las rosas", 1941, en www.franciscanos.org/enciclopedia/indulgencia.htm].

Fig. 1: Murillo, *La Porciúncula*, 1670-1680. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 2: Pereda, *El Milagro de las Rosas.* 1664. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En este lienzo la Virgen aparece con el Niño bendiciendo en sus brazos lo que confiere a la escena una ternura diferente a la de la escena gaditana. La aparición se muestra a San Francisco en un rompimiento de gloria ovalado, pintado con gran refinamiento. La dulzura de la visión así como la representación del santo arrobado en deleitoso éxtasis, son característicos del periodo final de Zurbarán y reflejan también el espiritú religioso más amable que se podía encontrar en la Corte madrileña, así como en toda la Europa católica en estos años 1660. Destaca la expresión apacible del santo de Asís, mirando intensamente las figuras celestiales. El diálogo entre la tierra y el cielo resulta de nuevo perfectamente logrado por el pintor.

El cuadro de Zurbarán es de grandes proporciones y el rompimiento de gloria con la aparición celeste tiene un amplísimo desarollo. Como de costumbre, el pintor intenta ajustarse a la fuente literaria que sin duda le proporcionaron sus comitentes. "Le bañaban [al recinto] ríos de claridad semejantes a oro líquido". Para reproducir esta descripción la aureola que circunda la cara preciosa de la Virgen es plateada en torno a esta y más allá, se vuelve dorada con las habituales cabecitas de querubines apenas perceptibles

en las nubes. El rostro del santo arrobado en dulcísimo éxtasis está alumbrado por la visión luminosa. Aunque Zurbarán haya utilizado estos recursos en sus anteriores cuadros y concretamente en la primera versión fechable hacia 1630, ha progresado mucho en la interpretación de la luz.

También destaca la composición en diagonal comparada con la otra tan distinta de la *Porciúncula* de Cádiz (cat. n° 47) y anterior de treinta años. Aquí la luz difusa establece un suave tránsito del cielo a la tierra y subraya la delicadeza de las figuras típicas de los años madrileños de su carrera. La suave armonía de los tonos sutilísimos de los trajes de Jesús y María transmite serenidad a la imagen: el diálogo entre los personajes celestes y el *poverello* vestido de un simple sayal parduzco está perfectamente logrado. Da prueba de la constancia del maestro extremeño a la hora de emplear ciertos elementos todo lo largo de su carrera, la consabida columna sobre alto plinto, cortada arriba en el borde del lienzo a la derecha, lo que confiere un efecto de profundidad. El santo está arrodillado ante unos escalones sembrados de primorosas rosas nacaradas; debajo se halla la habitual cartelita blanca con la elegante firma, pegada en el peldaño por un sello de cera roja. Se ha relacionado este espléndido lienzo con el Murillo de mismo asunto que conserva el Prado (fig. 1). En dicho cuadro posterior de unos años al de Zurbarán, Cristo aparece adulto como en la *Porciúncula* de Cádiz. De modo que la dependencia aparece a la inversa de la que se ha repetido tantas veces: Murillo es el que recibe la influencia de Zurbarán no sólo en su juventud, sino igualmente en su madurez. El *Milagro de las rosas* ha sido pintado también por Pereda en un lienzo grande firmado y fechado en 1664 (fig. 2), lo que prueba la importancia de la composición de Zurbarán que se podía admirar entonces en un templo madrileño.

Por estar intitulado *La Vierge et l'Enfant-Jésus* en el catálogo de la venta de la colección del conde de La Forest [París, 7 de enero de 1822, n° 126], los historiadores no lo habían identificado en esta colección. Sin embargo coinciden perfectamente las dimensiones [72x58 pulgadas es decir 194,5x156,4 cm], la descripción: "La Virgen y el Niño Jesús, en medio de una gloria y de un coro de ángeles, aparecen a San Francisco. Lienzo capital con la firma del autor" y el hecho que se vendiera en la galería del pintor Lebrun. Sabemos que este pintor marchante estuvo en Madrid comprando obras en 1807. Pocos cuadros de Zurbarán estaban en la Corte en estas fechas pero Céan vió en el Convento de los Carmelitas Descalzos "Un Señor con la cruz a cuestas de medio cuerpo en la capilla de santa Teresa: otro en la sacristía firmado en 1661". Precisamente el *Cristo con la cruz a cuestas* de la catedral de Orléans (cat. n° 233) procede de la venta Lebrun de 1813. ¿ Podría ser el "otro firmado en 1661" el cuadro que estudiamos ? Sólo conocemos cuatro lienzos firmados y fechados en 1661: el que ahora comentamos, dos *Inmaculadas Niñas* (cat. n°s 284-285) y el *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación* de la iglesia de Jadraque (cat. n° 282), cuyo origen se desconoce, pero se ha supuesto que fue pintado directamente para el templo que hoy lo custodia. Aunque no aparezca el cuadro en el inventario de las obras de la iglesia establecido en 1786 [Polentinos 1933, pp. 43-61], podriamos imaginar que este bellísimo cuadro de la obra final del extremeño, pasó a la colección La Forest por intermediación de Lebrun, quien lo habría comprado con el *Cristo* de Orleans a los Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo en Madrid.

284. INMACULADA CONCEPCIÓN NIÑA

1661
Óleo sobre lienzo, 136 x 102 cm
Firmado y fechado en una tarjeta, en el ángulo inferior izquierdo: ***Franco dezurbaran/facie 1661***
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (Inv. n° 800)
Restaurado en 1956 por Sándor Devich

PROCEDENCIA: Madrid, Palacio de Boadilla, siglo XVIII (?); colección Kaunitz (?); comprado por Fischer en 1820 para la colección Esterházy; Budapest, colección Esterházy (Inv. n° 1038); donado en 1871 al Szépmüvészeti Múzeum de Budapest por el Príncipe Nicolas Esterházy.

Cuenta Ponz que entre "las principales pinturas que adornan este Palacio [de Boadilla, propriedad del infante Don Luis] de Zurbarán es una Concepción Niña" [Ponz 1791, VI, pp. 150-151]. Baticle pensó que podía ser la *Inmaculada Concepción niña* de la colección Arango. Sin embargo, este lienzo del último periodo sevillano de Zurbarán se quedaría verosímilmente en la ciudad hispalense sevillana formando parte de la célebre colección pictórica del deán sevillano López Cepero (véase n° 248). La muy joven *Purísima* que ahora estudiamos, fue pintada en Madrid en 1661 y nos parece posible que sea la de la colección del Infante Don Luis. No se sabe como y cuando pasaría a la colección Kaunitz [Nyergues 2008, p. 112]. En 1820 figura en el inventario de la colección Esterházy (n° 1038) y fue donada al museo del Bellas Artes en 1871 por el príncipe Nicolas Esterházy. En todo caso es uno de los ejemplares más tardíos de este tema junto con la *Inmaculada Concepción niña* de Langon, del mismo tamaño y también firmada en 1661. Las fechas avanzadas de ambas obras reflejan la importancia del año 1661 en que la bula *Sollicitudo omnium* fue promulgada.

Concretamente en esta fecha de 1661, el papa Alejandro VII, completando la decisión tomada en 1622 por el papa Gregorio XV, ordenaba por esta bula que el rito de la Inmaculada Concepción de María se mantuviera en la Iglesia. Igualmente decretaba que cualquier ataque a la doctrina, a su festividad o a su culto fuera severamente castigado [Hergenröther 1892, p. 130]. No creemos que sea una mera coincidencia el hecho que las dos últimas *Purísimas* de Zurbarán estén fechadas precisamente este mismo año de 1661. Ambas, la de la iglesia de Langon y la del museo de Budapest que estudiamos ahora, bien podrían tener como modelo María Manuela, nacida en 1650, la hija del pintor y de su tercera esposa Leonor de Tordera. Pintadas en Madrid al final de la vida del viejo maestro, están ejecutadas con esmero y son admirables logros cromáticos que no son deudoras de la obra del joven Murillo, como todavía se sigue afirmando y repitiendo.

En la versión de Budapest, la Virgencita aparece absorta en su misión divina: dirige sus manos abiertas y su mirada hacia el cielo. Eternamente presente en el pensamiento divino, María existió antes de la creación de los hombres: "Fui formada en un pasado lejano, antes de los orígenes de la tierra" (Prov 8, 23). Aparece aquí como la prometida del Cantar de los Cantares, la "que sube del desierto" (Ct 3, 6) y que "surge como el alba, bella como la luna, esplendorosa como el sol" (Ct 6, 10).

Bajo sus pies aparecen los habituales angelotes y una luna redonda apenas esbozada. Por debajo de ella se ve un paisaje levemente pintado en el que se distinguen los símbolos marianos de la tierra (véase cat. n° 87). En numerosas ocasiones Zurbarán se ocupó del tema de la Inmaculada Concepción y, aunque intentó algunas novedades, siempre lo pintó de acuerdo con los más estrictos principios de la Reforma Católica. Junto con Murillo, el pintor extremeño es el auténtico maestro de las *Purísimas* sevillanas y aportó aspectos muy interesantes a la definición iconográfica del tema inmaculadista en la pintura barroca española. Al pasar revista a la serie de trece versiones que pintó en unos treinta años, se puede observar una enorme evolución en su estilo y en la iconografía de sus *Inmaculadas*.

Ésta del museo de Budapest aparece muy jovencita, apenas adolescente. Vestida de blanco con un elegante cinturón drapeado rosa pálido, muestra pocos pliegues en su sencilla túnica de bocamangas muy anchas. Al contrario, el manto azul se encrespa como las olas del mar. Alrededor de la cabeza, el nimbo azulado va cambiando a oro muy pálido, luego anaranjado y rojizo. Toda la pintura es extremadamente vaporosa: en el paisaje, plateado y etéreo, se ven apenas perceptibles los símbolos marianos. Pintada al final de su vida, Zurbarán muestra aquí uno de sus mejores logros cromáticos y sigue siendo un gran maestro cuyo estilo ha evolucionado. Un curioso detalle muestra que el viejo pintor era perfectamente consciente de haber realizado obras maestras con la mayoría de sus *Inmaculadas*: en varias de ellas un cartellino con la firma aparece representado en *trompe-l'œil*. Está pegado a la tela por un sello de cera roja y los bordes del papelito blanco parecen haberse despegado, doblándose y proyectando su sombra en la superficie del lugar donde Zurbarán los ha pintado tan primorosamente.

285. INMACULADA CONCEPCIÓN NIÑA

1661
Óleo sobre lienzo, 140 x 103 cm
Firmado y fechado en una tarjeta, en el ángulo inferior izquierdo: *Franco dezur baran.f/1661.*
Langon, Iglesia Parroquial Saint-Gervais y Saint-Protais
Restaurado en 1966 por Robert Garrigou en el museo de Burdeos; en 2000 por Marie Paule Barra en Angoulême

PROCEDENCIA: Sevilla, Galería de D. Aniceto Bravo, 1837; Langon (Francia), Iglesia Parroquial Saint-Gervais y Saint-Protais, sacristía; Burdeos, Musée des Beaux-Arts, depósito de 1966 a 1970; devuelta a Langon en 1970.

Fig. 1: Carlos Santigosa, *Inmaculada Concepción*, litografía.

Ignoramos cómo y en qué fecha esta deliciosa *Inmaculada Concepción niña* llegó a en la iglesia parroquial de Langon. Fue descubierta solamente en 1965 por el cura párroco de esta iglesia, el Abbé Ferbos, ya que estaba colocado muy alto en la sacristía y muy ennegrecido. Lo hizo descolgar y, después de examinarlo, dió cuenta a la conservadora del Museo de Bellas Artes de Burdeos, Gilberte Martin-Méry, quien lo hizo restaurar y lo publicó en *Archivo Español de Arte*, relacionando el cuadro recién descubierto con una litografía de C. Santigosa publicada en 1964 por Ángulo [Martin-Méry 1965, p. 204]. Dicha litografía reproducía una *Inmaculada* que se conservaba en la galería de D. Aniceto Bravo de Sevilla en 1837 e ilustraba un libro de Vicente Álvarez Miranda, titulado *Las Glorias de Sevilla* (Sevilla, 1849). El ejemplar de este libro que pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid ya no posee la lámina de la *Purísima* de la colección Aniceto Bravo. Agradecemos a José Fernández López habernos procurado la litografía de Carlos Santigosa, realizada a partir de un dibujo del pintor sevillano José María Castellote (fig. 1), cuando el lienzo pertenecía a la colección de Aniceto Bravo.

Es un cuadro dulcísimo cuya admirable por su delicadeza se manifiesta en su rostro, en el fino dibujo de los ojos entornados y en los trazos ligeros de la larga y ondulada cabellera rubia. Destaca su encantadora cabecita sobre un nimbo de cielo azul grisáceo cuyas estrellas son aquí sólo unos puntitos blancos. La aureola está festoneada por nubes amarillentas y de un color cobrizo más intenso en los bordes. Más allá del nimbo, siempre en círculo, las nubes se han vuelto casi rosadas y parecen condensarse en querubines dorados. Las manos juntas son también finísimas. La blanquísima túnica cae con pliegues verticales pero muy flexibles, que siguen el leve movimiento del cuerpo, distintos de los paños rigidos de los vestidos de las primeras *Purísimas*. El cinturón y el ingenuo lacito que sostiene el ampuloso manto son de un azul más pálido. Éste, por sí solo, de un intensísimo azul, con abultados pliegues, es un trozo de pintura de una calidad exepcional; parece agitado por el viento lo que confiere un complejo movimiento de estilo barroco. El hermoso colorido y la luminosidad de esta pintura son los de un gran maestro que no ha perdido nada de sus fantásticas posibilidades de colorista. El fondo de brillo solar, con su gloria ovalada de oro puro es suficiente para expresar la idea de la Purísima Concepción de María. Es exactamente la *mulier amicta sole* como la menciona el Apocalipsis: "Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza (Ap 12, 1). Aparece libre de flotar en los cielos como una mera explicación de su propia pureza.

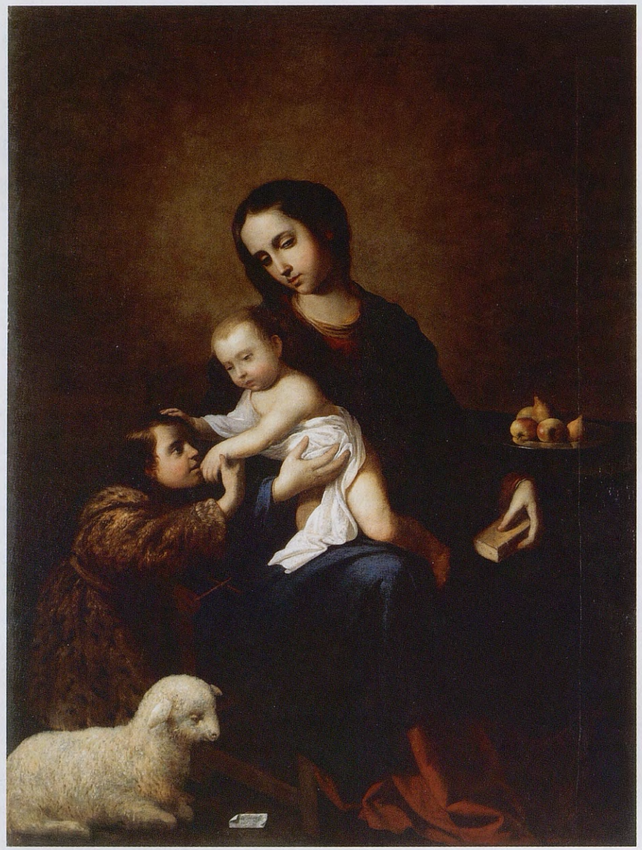
Aquí faltan los tradicionales atributos, quedando sólo la Virgen recogida y silenciosa, pura encarnación del pensamiento divino, bañada en una maravillosa luz dorada, e intensamente absorta en el misterio de su Límpia Concepción. En este periodo de renovado fervor místico los símbolos de las letanías ya no son necesarios y su sola imagen basta para caracterizar a la Inmaculada.

No tenemos datos del carácter ni de la personalidad de Zurbarán, pero se trataba verosímilmente de un hombre piadoso, y tenemos testimonio de su devoción a la Inmaculada en las primeras palabras de su testamento, escrito tres años después de realizar estas últimas *Purísimas*: "Alavado sea el SS° Sacramento y la pura y limpia Concepción de Nra. Señora la Virgen María conzavida Sin mancha de pecado original. Amen...." [26 de agosto de 1664; Caturla-Delenda 1994, doc. n° 200].

286. VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN NIÑO

1662
Óleo sobre lienzo, 169 x 127 cm
Firmado sobre un cartellino en parte baja a la izquierda*: Fran^co De zur baran/1662*
Bilbao, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 69/249)
Restaurado en 1986 por el taller del museo

PROCEDENCIA: Madrid, colección del conde de Canillas; colección del marqués de Remisa (?); Madrid, colección José de Madrazo, 1856; Madrid, colección marqués de Salamanca; París, venta Salamanca, 3-6 de junio de 1867, n° 50; Madrid, colección marqués de Camarines; Madrid, colección marqués de Nerva; colección Maria Martín de Oliva; comprado en Madrid en 1940 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao a Apolinar Sánchez.



En los Evangelios canónicos no aparece la visita del pequeño San Juan Bautista a la Sagrada Familia. Sin embargo desde el siglo XIII, las *Meditaciones sobre la vida de Christo* del PseudoBuenaventura, proponían esta visita de San Juan niño como tema de reflexión y meditación para los fieles. Después del concilio de Trento, se siguió aceptando como un hecho histórico en los tratados religiosos, el encuentro del Bautista con su Divino primito, ya que ofrecía un tema muy grato y al mismo tiempo tristemente profético. *La Virgen y el Niño con San Juan niño* del museo de Bilbao, presenta precisamente este episodio. Todos los elementos de la interpretación en clave de la premonición de la Pasión aparecen aquí: el manso cordero, símbolo de víctima pascual, la cruz que lleva el joven Santo y las frutas sobre la mesa, son símbolos de la salvación del hombre. El Niño Jesús bendice a su primo, el Precursor, que besa su mano adorándole. La Virgen sostiene un libro del Antiguo Testamento cerrado después de una piadosa meditación. Su rostro expresa una triste resignación por el destino futuro de Cristo. La iconografía profética de esta escena, aparentemente doméstica, resulta pues la tradicional desde la Edad Media.

Esta obra es hasta el momento la más tardía conocida de Zurbarán, y la única fechada en 1662 con una cartela que simula haber sido adherida a la superficie del lienzo con un pedazo de cera roja, como en otras obras por el pintor. En estos últimos años madrileños, Zurbarán sigue dando a sus figuras una presencia corporal muy suya. Sin embargo acentúa entonces mediante un sutil modelado y "una luz un tanto velada y a veces ligeramente penumbrosa, el concepto de la caducidad de lo terreno" [López Rey 1971, p. 326].

La composición del lienzo es de estructura triangular, o más bien piramidal ya que la tercera dimensión también aparece. Remite con evidencia a modelos del mundo renacentista de origen rafaelesco así, como algo leonardescos, que Zurbarán podía haber admirado en las colecciones reales. Sabemos que el pintor conservaba en su taller madrileño series de estampas y, fiel a su método de trabajo, recurría a varios de estos modelos para componer sus cuadros. En el caso de la *Virgen con el Niño y San Juan niño* que examinamos ahora, parece claro que utilizó la famosa *Virgen del Mono* grabada en 1498 por Durero, tal como publicó Angulo en 1944. Creemos que la *Madonna del Granducca* de Rafael (Florencia, Galleria Palatina) -que Zurbarán pudo conocer por el grabado o alguna copia antigua- quizás también le sirvió para pintar este Niño Jesús tan vivaz, no muy acorde con el estilo reposado del extremeño. Como en el grabado de Durero, el Niño Jesús de Rafael parece escarparse del regazo de María para atender a su primito que le anuncia su futura Pasión y muerte. Este simbolismo se repite en el arte cristiano desde el Renacimiento y Zurbarán completa esta interpretación con el libro de la Biblia (el Antiguo Testamento) que María tiene cerrado en su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene -pero deja escapar para cumplir con su misión- a su Divino Hijo, el protagonista del Nuevo Testamento [Sureda 1991].

Otros modelos ajenos se han relacionado con este lienzo de profunda resonancia simbólica: G.G. Carraglio sobre composición de Guilio Romano [Baticle 1988] y Guido Reni [Milicua 1998]. Independientemente de estas influencias, el último lienzo de Zurbarán es una obra maestra que demuestra que su breve periodo final -unos cuatro años- viene a ser uno de los más fecundos y significativos de su trayectoria artística, con numerosas obras firmadas y fechadas en la consabida cartelina doblada, verdadero "trompe-l'œil" situado a la vista en el primer plano. Varias veces hemos podido admirar en el último período esta misma Virgen, morena, de rostro ovalado y ojos almendrados, que inclina la cabeza sobre el hombro derecho. Lleva la túnica carmínea y el manto azul intenso, como en los demás cuadros de esta temática, con el mismo velo ligero de tonos parduzcos rodeando el cuello. El pequeño Jesús rubio, casi desnudo, es también el mismo encantador y verdadero niño que le sirvió de modelo al pintor. San Juanito, no muy bello pero enternecedor, con su carita atenta, viste una zalea marrón, cerrada por un cinturón.

Sobre el bufetillo de la derecha, recubierto de verde oscuro, el típico plato brillante, de peltre o de plata, refleja en el metal reluciente unas preciosas manzanas rojas y peras de un amarillo rosado. Estos elementos, constituyen un maravilloso bodegón en sí y prueban, si fuese todavía necesario, que Zurbarán nunca ha dejado de ser un gran pintor. El ablandamiento de su técnica pictural no perjudica la calidad de este último cuadro cuya belleza permanece inalterable.

Existe una copia de la obra, realizada en la segunda mitad del siglo XVII, y conservada en la sacristía de la parroquia de San Juan en Estella (Navarra) [Galilea 1993, II, p. 833].

FONDOS RADIOGRÁFICOS DE PINTURAS DE ZURBARÁN Y SU OBRADOR EN EL IPCE

Agradecemos la oportunidad que se nos brinda de participar en este importante trabajo de recopilación de la obra de Zurbarán, para difundir el fondo relacionado con este autor, existente en el archivo de radiografías del IPCE[1]. Invitamos al lector al acercamiento a estos documentos técnicos, cuya utilidad es bien conocida tanto como ayuda a la conservación de las obras, como para el estudio de su técnica de ejecución.

No se expone aquí un examen técnico detallado con pretensión de ahondar en la multitud de aspectos que pueden ofrecernos estos documentos, pues se trata de una reducida muestra de la prolija obra del autor de referencia y de su obrador. No obstante, confiamos que sea del interés tanto de los especialistas que de ella puedan valerse en sus estudios, como también de aquellos que sin serlo, sientan curiosidad por observar las obras bajo este nuevo prisma. Con especial atención a este último grupo, se acompañan a esta presentación algunos comentarios destacando determinados aspectos que, de alguna manera, ilustren acerca de aquello que puede desvelarnos la imagen radiográfica.

LOS SOPORTES

La radiografía aporta importante información acerca del soporte, tanto del modo de construcción, como del estado de conservación del mismo. No siempre el examen visual de la obra permite esclarecer por completo estos aspectos y la radiografía se convierte entonces en una herramienta precisa para el restaurador o el investigador.

Del fondo radiográfico existente, se han seleccionado diez pinturas sobre tabla, nueve de ellas pertenecientes a un mismo conjunto, el de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera y trece sobre lienzo (ver tabla 1)[2].

En la época en que Zurbarán realizó sus pinturas, ya se había abandonado el uso de la madera como soporte pictórico, que desapareció a finales del siglo XVI en España, dadas las ventajas incuestionables que ofrecía el lienzo. Ocasionalmente, se utilizaban tableros de madera como respaldos de las pinturas sobre lienzo que, probablemente, ejercían una función estructural. Sin embargo, el encargo que asume Zurbarán para la Cartuja de Jerez le lleva a pintar al modo de sus antepasados. Las razones no están totalmente esclarecidas, si bien se apunta para su explicación el hecho de que cinco de estas obras presentan un formato circular. Otros motivos que no se deben desechar, podrían apuntar a la necesidad de que hubiesen de soportar un peso determinado o incluso una condición contractual con la intención de aportar nobleza a la obra[3].

La otra tabla incluida en nuestra recopilación es la de *El Niño de la espina* (Obrador de Zurbarán), de pequeñas dimensiones (69,5cm x 42,5cm) y formada por una única pieza de madera. Las señales que se observan en la radiografía -marcas en los laterales de algún tipo de pieza metálica extraída de los cantos

de la tabla, así como una serie de puntos de alta absorción radiográfica alineados en el centro del tablero-, hacen pensar que esta madera haya tenido otra función anterior a su utilización como soporte pictórico. En la radiografía, se observa con claridad la presencia de una tela que cubre toda la superficie del tablero (fig. 1).

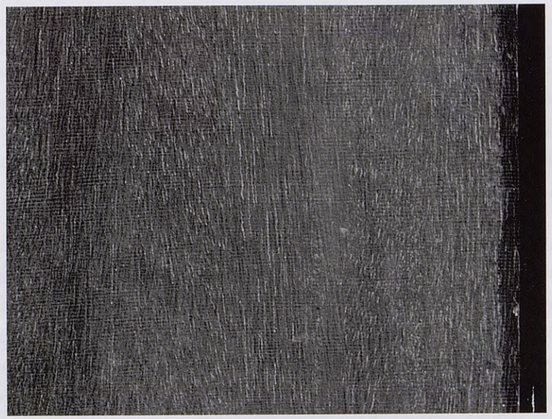


Fig. 1: Obrador de Zurbarán. Detalle de la trama de tejido que puede observarse en la radiografía de la obra *El Niño de la espina.*

Muchas de las pinturas sobre lienzo de la época que nos ocupa, están reenteladas y, probablemente, gracias a ello han llegado hasta nosotros. En estas condiciones, la radiografía puede aportar más datos que los observables a simple vista acerca del soporte. La alta resolución obtenida al escanear las radiografías[4] permite contar los hilos de trama y urdimbre con facilidad y así, determinar la densidad de hilos, su uniformidad o el dibujo que forman en el tejido que, en definitiva, hablarán de la calidad de los mismos.

En cuanto a las pinturas sobre lienzo de nuestra selección, podemos decir en general, que la forma de trabajar del pintor que se puede deducir a partir de las radiografías es la más frecuente de su época. Utiliza telas de ligamento simple del tipo tafetán para obras de formato pequeño y mantel, para las de formato grande.

Las obras que realizó Zurbarán para una misma ubicación presentan el mismo tipo de tejido y las costuras, si existen, son de puntada simple y se sitúan siguiendo una misma sistemática. Así, las tres obras sobre lienzo del Museo de Sevilla, que proceden de la Cartuja de Santa Maria de las Cuevas, están realizadas sobre mantelillo con dibujo de rombos en dos piezas de tela unidas verticalmente a, aproximadamente, un tercio de su longitud horizontal. Las dos, también de gran formato, del Monasterio de Guadalupe presentan un tejido homogéneo de alta densidad de hilo (doce en la trama por trece en la urdimbre, de media) con una costura en vertical de forma sinuosa para añadir una estrecha banda de tejido de menos de diez centímetros de ancho[5]. En las dos obras procedentes de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Porta Coeli, los hilos de trama presentan importantes engrosamientos, mientras que los de urdimbre son más homogéneos (nueve hilos de trama por trece de urdimbre, de media), así mismo, están formadas por dos piezas de tela unidas en horizontal, aproximadamente, en la mitad de la obra.

En el caso de *Fray Pedro Machado* y *San Carmelo*, hoy en emplazamientos distintos pero de origen común, los lienzos están formados por dos piezas de tela (de ligamento once por once, de media) con la unión en horizontal, de igual dimensión en cada una de las obras, aunque la más ancha se sitúa arriba en *Fray Pedro Machado* y abajo, en *San Carmelo*. Esta última, presenta en la actualidad dos bandas añadidas en un proceso de restauración en la parte superior e inferior de la obra, de un tejido similar al del reentelado. En la zona de la unión de los tejidos originales de ambas obras, se observa una franja de mayor absorción radiográfica, que podría estar relacionada con un intento del autor de minimizar la señal de la costura, condicionante que se tenía en cuenta en los contratos de la época.

Entre los tejidos del conjunto de obras observadas, el de *Monje Cisterciense* (Obrador de Zurbarán) es el que presenta menor densidad de hilo (nueve hilos de trama, por nueve hilos de urdimbre).

ACERCA DE LA EJECUCIÓN EN PINTURA

Es bien conocido que el blanco de plomo o albayalde, es el principal responsable del contraste radiográfico que, de forma habitual, proporcionan las obras de pintura. El resto de colores se significarán en su propio valor de absorción radiográfica y pueden estar mezclados con el albayalde (fig. 2)[6]. Todo ello da lugar a la transcripción en valores de gris, del juego de tonalidades creado en el aspecto visible.

Fig. 2: Detalle radiográfico de *La Flagelación de San Jerónimo*. La mezcla del albayalde con la azurita, empleada en las vestiduras del ángel, hace que prevalezca una notable luminosidad en la imagen radiográfica, ya que el pigmento empleado para las sombras apenas deja huella significativa.

El arco de grises se inicia con la alta absorción radiográfica del blanco de plomo y se cierra con la prácticamente nula de los pigmentos de naturaleza orgánica (fig. 3). Las tierras usadas para las zonas de sombra tienen, a su vez, escasa significación radiográfica y en ocasiones, cuando estas sombras son muy intensas se llega a prescindir de color añadido, validando para el resultado final, el aplicado a la imprimación. De este modo, la respuesta radiográfica de la creación pictórica proporciona una imagen que, a grandes rasgos, llega a tener una gran similitud con la de una fotografía en blanco y negro, con la indudable ventaja de mostrarnos texturas y matices que esta última no recogería, salvo condiciones especiales de iluminación.

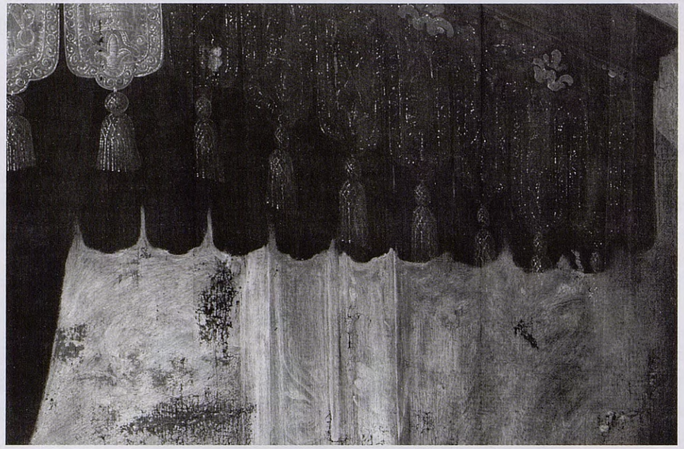


Fig. 3: *La visita de San Bruno al Papa Urbano II*, detalle radiográfico. En la imagen visible se aprecia una línea de borlas recortándose contra la pared. No quedan registradas en la radiografía, debido tanto a la naturaleza orgánica del pigmento con que éstas han sido pintadas, como a la alta absorción del empleado para el fondo.

Gracias a todo ello, podemos ver en la mayoría de las obras de esta muestra, cómo los distintos espacios van adquiriendo el volumen propuesto, unas veces con pinceladas vigorosas y continuas y otras, con pequeños toques de pulso igualmente intenso, de acuerdo con la extensión del área o el detalle a representar (fig. 4). Esta intensidad, aún atemperada en favor de las sutilezas requeridas por el elemento representado (Fig. 5), seguirá siendo exponente de una facultad expresiva sobresaliente, que se apoya decididamente en el efecto plástico de unos marcados empastes con acentos escultóricos (fig. 6). Así mismo, la radiografía nos permite acceder a una visión distinta del complejo entramado de pinceladas que dan lugar a uno de los aspectos más representativos de sus obras, como es la construcción de paños (figs. 7).

Si a esta escala de observación es posible el estudio detallado del modo personal de aplicar la materia, al ampliar dicha escala también se encuentran otros rasgos distintivos, como por ejemplo, la forma en la que delimita los contornos (figs. 8 a 11). Podemos ver un perfilado rotundo, superponiendo unas veces el fondo a la figura o a la inversa y otras, contornos redefinidos de manera más o menos acusada, e incluso un doble perfilado fondo-figura que deja una estrecha línea oscura. Cuando esta forma de delimitar las figuras es muy marcada y tiene cierta continuidad, en la radiografía se percibe como si hubiera sido trazada con plantilla (figs. 2 y 12).

Fig. 4: *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*. Las manos y otras carnaciones, se modelan con pequeñas pinceladas. En este caso los paños se construyen con pinceladas continuas.

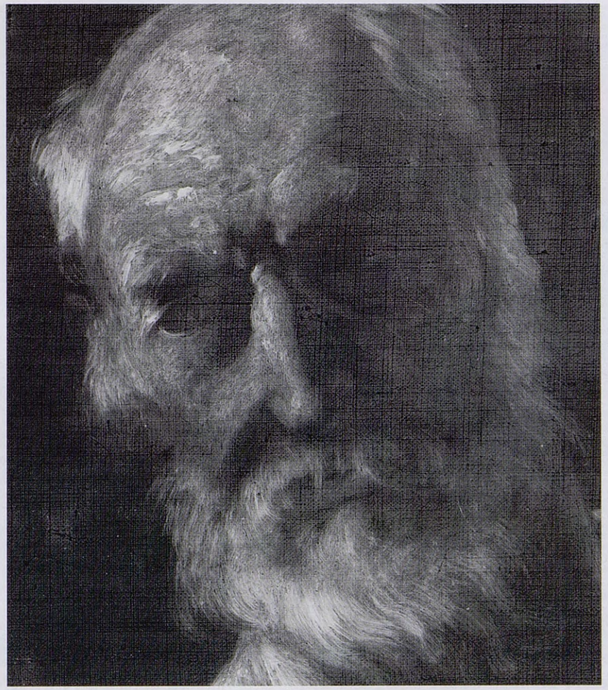


Fig. 5: *Las tentaciones de San Jerónimo.* Radiografía del rostro del santo.

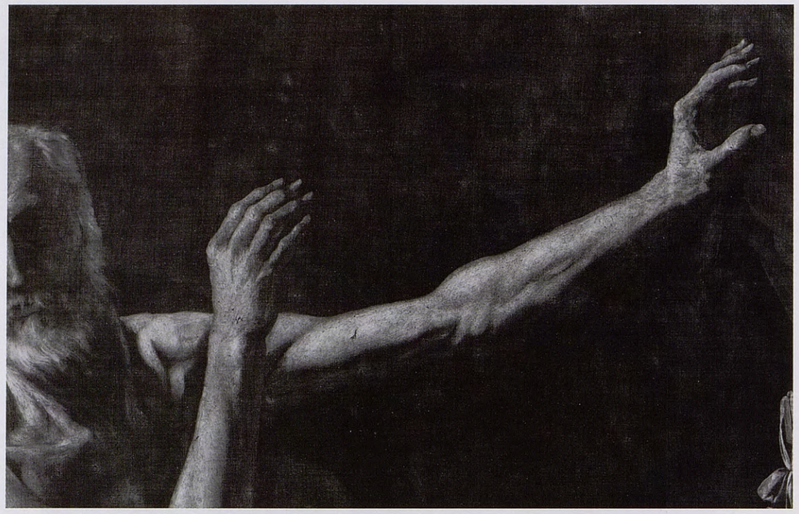


Fig. 6: *Las tentaciones de San Jerónimo*. Detalle radiográfico

Fig. 7: *Fray Pedro Machado*. Radiografía de un fragmento de paño, y su correspondencia en el visible

Si fijamos la atención en otro tipo de efectos, podemos ver que las parciales transparencias de capas superpuestas en un mismo espacio, nos ayudan a estudiar el proceso de trabajo, como en el caso de la representación del *Beato Suso*. Vemos en él que, de manera inusual, buena parte del contorno izquierdo del hábito (Fig. 13), no presenta el perfilado contundente que es, en buena medida, una de sus señas más características. Vemos también que, a diferencia de lo observado en la figura 10, en la que el cabello se nos muestra representado de un modo exquisito y sin interferencia alguna, en este caso la radiografía

Fig. 8: *San Hugo en el refectorio de los Cartujos.* Generalmente el perfilado de la figura contra el fondo es muy definido.

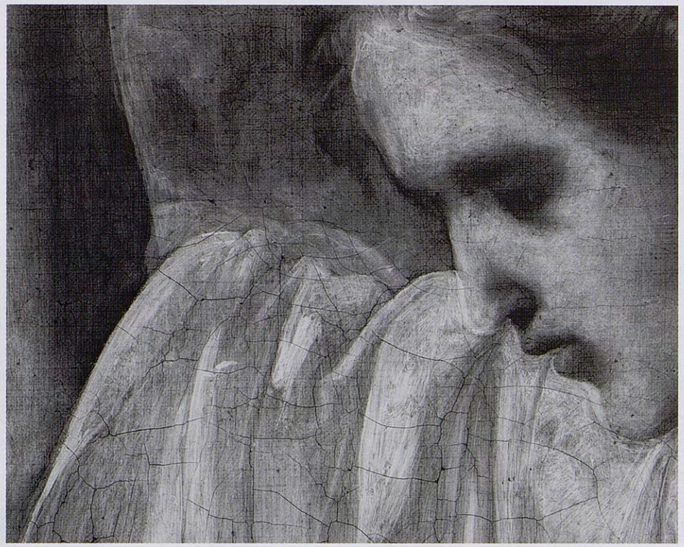


Fig. 9: *Flagelación de San Jerónimo.* Detalle de la radiografía. En ocasiones pueden verse superposiciones del fondo sobre la figura a o la inversa.

Fig. 10: *Flagelación de San Jerónimo.* Detalle de la radiografía. Algunos contornos pueden ser redefinidos de manera extrema.

Fig. 11: *San Diego de Alcalá.* Detalle radiográfico El doble perfilado de la figura y el fondo deja ver en ocasiones una delgada línea que habitualmente se cubre en el visible.

Fig. 12: *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*. Detalle de la radiografía. La línea negra que contornea la figura hace que parezca trazada con plantilla.

Fig. 13: Fragmento de la imagen radiográfica del *Beato Enrique Suso*.

parece haberlo ignorado en gran parte (fig. 14). Ante esto, surge una primera pregunta: ¿El cabello que apreciamos en el visible ha sido realizado con posterioridad, luego es falso?; frente a este hipotético caso, bien vale hacer un inciso que nos ayude a situar el alcance en la valoración de esta técnica de examen, y la primera puntualización es que, por medio de ella, no tenemos conocimiento de la naturaleza de los pigmentos, por lo que no se puede precisar si los empleados en este caso para la realización del cabello visible, son diferentes a los comúnmente empleados por el autor. Lógicamente, su análisis químico determinará este extremo.

Lo que sí nos ha facilitado la imagen radiográfica es la representación en conjunto de toda la escena, poniendo de relieve, entre otros, aquellos aspectos que puedan ser objeto del análisis concreto por medio de otras técnicas, las cuales, precisando de modo puntual su composición, complementarán su propio alcance con el ofrecido por la radiografía.

No obstante y dando por supuesto que, en el presente caso, queda fuera de duda la autenticidad del cabello apreciable en el visible, examinando la radiografía, podemos ver que el recorte efectuado entorno a la cabeza del santo es realmente tosco, llegando incluso a aparecer incompleta su oreja derecha. La deducción más lógica es por tanto que, partiendo de un perfil trazado sobre la imprimación, fue aplicada la capa de color del fondo, silueteando el volumen global de la cabeza con generosa carga de materia. Su alta absorción radiográfica impide que se manifiesten los trazos aplicados posteriormente, toda vez que estos últimos, por su composición química carecen de una representación radiográfica significativa.

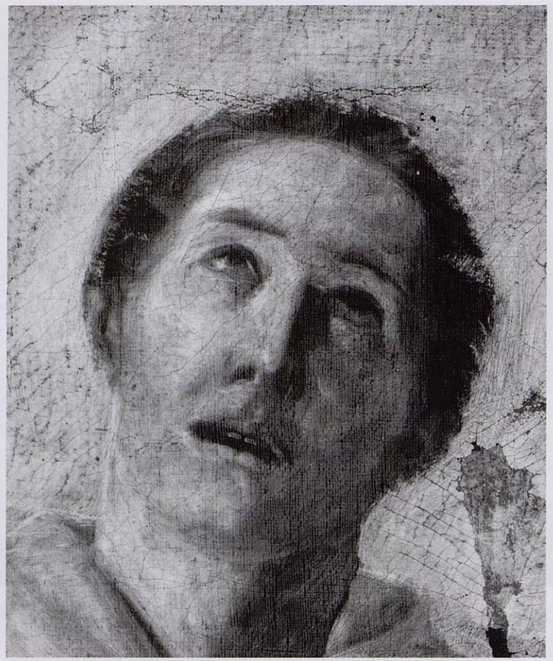


Fig. 14: Detalle de la imagen radiográfica del *Beato Enrique Suso*.

Sin embargo, en la faja oscura que orla la frente, podemos ver algunos toques delicados del trazado del cabello, gracias a que en esa zona, las hebras del mismo, significadas como brillo, contrastan con el fondo oscuro, que es representación tan sólo de las distintas capas de preparación, ya que los tonos oscuros del cabello, no dejan huella significativa. De manera similar, en la radiografía no puede apreciarse la construcción completa de la oreja, ya que parte de ella también se ha realizado sobre la prieta capa de albayalde que siluetea la cabeza.

En consecuencia, el inicial esbozo del cráneo, parece contemplar la realización de un tipo de cabellera que dotará de una apariencia juvenil al representado, con lo que su imprecisión de contornos, contrasta con el habitual silueteado de los cráneos, a veces remarcado o redefinido. En el presente repertorio pueden señalarse otros dos casos que, junto a éste, apuntan a una tendencia específica en el proceso constructivo de situaciones análogas: es decir, un primer trazado entorno al perfil del cráneo, pese a que el representado lleve finalmente cubierta la cabeza. En el caso de *San Hugo Obispo de Grenoble*, de la Cartuja de Cádiz, es claramente manifiesto y en el de *San Carmelo*, se puede apreciar parcialmente la reserva inicial, aunque resulte menos evidente, debido a algunos empastes de la mitra (fig. 15).

De la misma procedencia que el lienzo del *Beato Suso*, el de *San Luis Beltrán* nos ofrece otro espacio que, en sus reducidas dimensiones, contiene varios de los aspectos que interesa comentar (fig. 16). Observamos, por una parte, cómo la precisión con que en la figura 10 los acentos de brillo modelaban la cabellera representada, en este caso sugieren, con gran acierto, la naturaleza metálica del bernegal que

Fig. 15: *San Carmelo.* Detalle de la imagen radiográfica. En este caso, los empastes de albayalde no ocultan totalmente la reserva correspondiente al cráneo.

Fig. 16: *San Luís Beltrán.* Detalle de la imagen radiográfica.

sostiene el fraile, resaltando la corporeidad sugerida por el suave claro oscuro, buen exponente del grado de maestría y perfección de toque con que se realiza este tipo de objetos. Por otra parte, llama la atención el impreciso rectángulo de tono oscuro que parece surgir de él superponiéndose al arranque de la figura alada. Su analogía con la orla oscura que circunda el rostro del *Beato Suso* es evidente, sólo que en este caso, el espacio que fuera respetado al pintar el área de paño que le sirve de fondo, preveía un diseño distinto del recipiente, el cual fue desestimado a favor del finalmente realizado. Junto a él, la mano que lo sostiene muestra de manera elocuente lo antedicho acerca de la transparencia de las capas superpuestas y, pese a su aparente confusión, ilustran el proceso por el cual los dedos índice y pulgar, se muestran como hoy los percibimos en el visible. En primer lugar y conforme a lo expuesto, siguiendo el trazado de una primera idea, el perfil superior del pulgar es definido con pinceladas amplias y rotundas que servirán para construir el paño, aunque luego será redefinido en anchura pero no en posición, por lo que en esa fase no queda cubierta la última capa de imprimación y de ahí, el acusado espacio en negro de contornos paralelos. Finalmente, la posición de perfil de este dedo, se rehace al completo situándolo en tres cuartos y se rediseña, así mismo, la posición del índice, según muestra la radiografía.

LAS RECTIFICACIONES

El aspecto más conocido de la aportación radiográfica en este campo es, por supuesto, la facultad de mostrarnos posibles imágenes no coincidentes con la visible. En esta muestra tenemos oportunidad de ver distintos exponentes de este aspecto documental y el primero a citar, en orden a su alcance, es la composición que oculta la representación de la *Virgen de La Merced* (Obrador de Zurbarán; Museo Fundación Lázaro Galdiano) (fig. 17), siendo éste, un caso que podría resultar tan inexacto calificar de cambio de composición como de reutilización del soporte, ya que cabe suponer, comparte las características de ambos.

Fig. 17: Obrador de Zurbarán. *Virgen de la Merced*. Detalle de la radiografía. Las distintas interferencias dificultan la lectura de posibles trazos característicos.

Precisar este extremo es difícil debido, tanto al mal estado de la obra, como a la presencia del bastidor y a la superposición de las dos pinturas, por lo que los espacios útiles para la lectura son escasos y no permiten evaluar si la composición subyacente podría encontrarse concluida. Al propio tiempo, limitan la posible apreciación de algunos de los rasgos que se podrían considerar característicos.

De menor alcance, pero curioso por el efecto que produce de aparente secuencia dinámica, es el cambio de posición del brazo del ángel que esgrime el látigo en la *Flagelación* del Monasterio de Guadalupe (fig.18), obra en la que también podemos ver otro cambio, en este caso, de situación de la figura de Cristo, cuyo primitivo emplazamiento en estado de incompleta ejecución queda cubierto por el fondo.

Fig. 18: *Flagelación de San Jerónimo.* La radiografía muestra el cambio de posición de uno de los brazos del ángel que azota al santo.

En *Visita de San Bruno al papa Urbano II*, puede observarse junto con otras, una modificación bastante significativa, como es la superposición, al fondo ya pintado de la estancia, del imponente cortinaje que hoy vemos en la obra. Todas estas modificaciones han sido comentadas con detalle en diversas publicaciones[7].

Así mismo, en la publicación del estudio y conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez[8], se hace referencia detallada de los cambios observados en las radiografías de este significativo grupo de obras.

ACERCA DE LOS DAÑOS OCULTOS

Los numerosos avatares que han podido sufrir a lo largo de sus años de vida, hacen que en la actualidad, resulte raro encontrar alguna pintura antigua en la que no se detecte, al menos, una intervención y dentro

de esta dinámica, las correspondientes al repertorio radiográfico presentado, no son una excepción, de modo que sirviéndonos de algunas de las intervenciones localizadas en él, se comentarán algunos de sus aspectos, desde el punto de vista radiográfico.

La posibilidad, ya señalada en el apartado anterior, de obtener con la radiografía una visión "por transparencia" de distintas capas aplicadas sobre un mismo espacio, la hace también muy útil para el estudio de posibles repintes que, como es sabido, según su alcance y más o menos acertada ejecución, pueden alterar notablemente la percepción y consiguiente valoración de la obra. Aunque, como también es sabido, muchos de estos repintes puedan ser detectados con radiación ultravioleta, e incluso infrarroja, la primera sólo actúa en la superficie, lo que incluye el barniz y la segunda, limita su alcance informativo a la hipotética penetrabilidad de capas muy delgadas de empaste; la radiografía, por tanto, será la que generalmente nos ofrezca una visión más precisa del problema a estudiar.

El antiguo concepto de restauración propiciaba la reposición de las áreas de película pictórica, incluso empleando pigmentos de igual naturaleza que los originales, lo que al correr del tiempo se hizo imposible, ya que muchos desaparecieron del mercado. En cualquier caso y dado que, ya sea por su composición, por el espesor de la capa restituida o por la combinación de ambos factores, lo cierto es que, por lo general, la imagen radiográfica discriminará la distinta absorción radiográfica de las capas originales de las que no lo son.

Como bien conocen los profesionales del medio, al afrontar intervenciones en obras que presentan restauraciones más o menos antiguas puede ocurrir que la extensión de la reintegración cubra parte del original que circunda la falta, con lo que la radiografía, al definir con precisión el área concreta de falta del original, ayuda en la recuperación de lo innecesariamente oculto (fig. 19). Igualmente, la imagen

Fig. 19: *Flagelación de San Jerónimo*. Detalle de la radiografía en el que se precisa la extensión real de las pérdidas de capa pictórica, frente al espacio cubierto por los repintes antiguos.

radiográfica, registrará las pequeñas, pero abundantes pérdidas que, como en el caso de la obra del Lázaro Galdiano. *San Diego de Alcalá*, no es raro que vayan acompañadas de desgastes generalizados de capa pictórica (fig. 20). La valoración de este último extremo, puede presentar ciertas dudas, pues lo que la radiografía nos muestra en este caso es que, junto a los puntos de pérdidas más o menos francas, puede verse una tenue representación del tejido en áreas en las que el empaste previsible no lo permitiría.

Confirmar el grado real del posible desgaste, contemplaría la comparación con áreas semejantes en obras del mismo autor y aún así, no podría descartarse el uso original de menor empaste, por lo que una valoración ajustada debe incluir la visualización directa de la obra con luz rasante.

Interesa incidir en casos como el de la obra antes citada, ya que un examen algo superficial podría no tomar en demasiada consideración el estado real de una obra en la que las pérdidas, pese a ser diminutas, son en extremo abundantes. A primera vista, podría parecer que se encuentra en buen estado y se podría pasar por alto que en una antigua intervención, tras cubrir pacientemente el gran número de pérdidas puntuales, se pudo intentar fundir éstas con el entorno y disimular los desgastes empleando procedimientos que, en su intento de mejorar su aspecto material, acaban enmascarando las calidades existentes y en consecuencia, devaluando la obra (fig. 21). Por fortuna, el ojo experto de un buen profesional de la conservación-restauración, suele detectar este tipo de casos y, mediante la radiografía es posible registrar el alcance real de los daños ocultos.

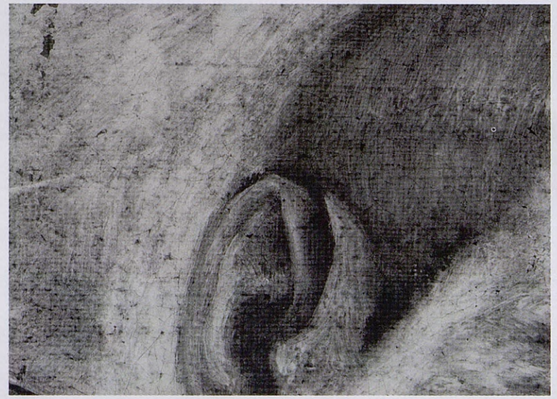


Fig. 20: *San Diego de Alcalá.* Detalle radiográfico en el que se destacan las pequeñas pérdidas de capa junto con los desgates de la misma.

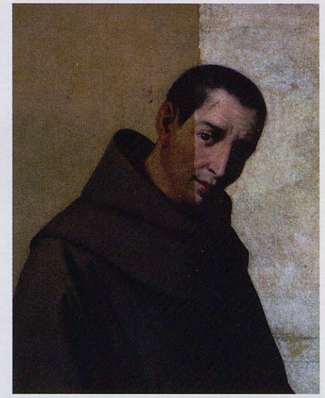


Fig. 21: *San Diego de Alcalá*. Imagen visible del proceso de limpieza.

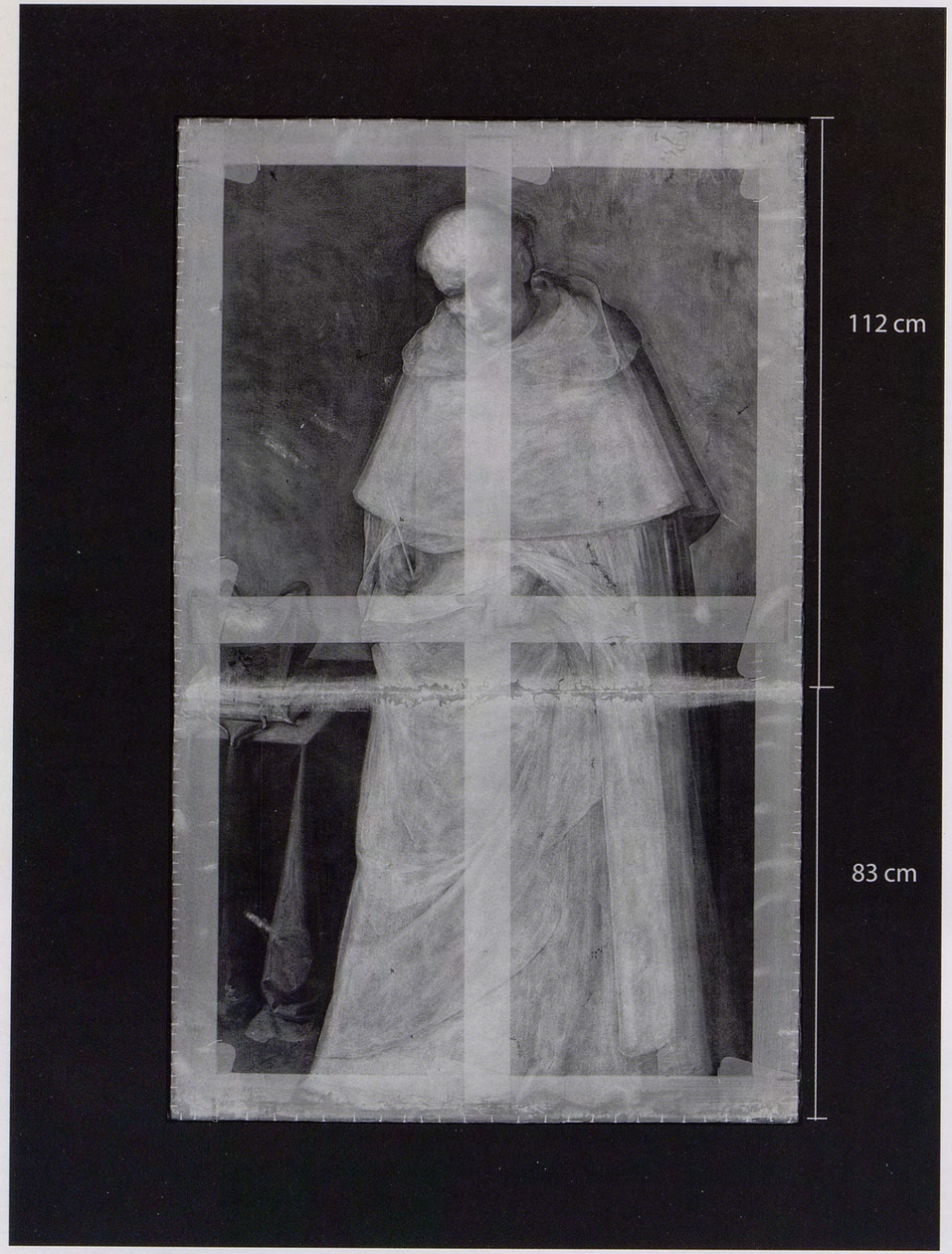


Fig. 22: Esquema que muestra la distribución de las piezas de tela en las obras de *Fray Pedro Machado* y *San Carmelo*, hoy en diferente emplazamiento pero pertenecientes originariamente a un mismo conjunto.

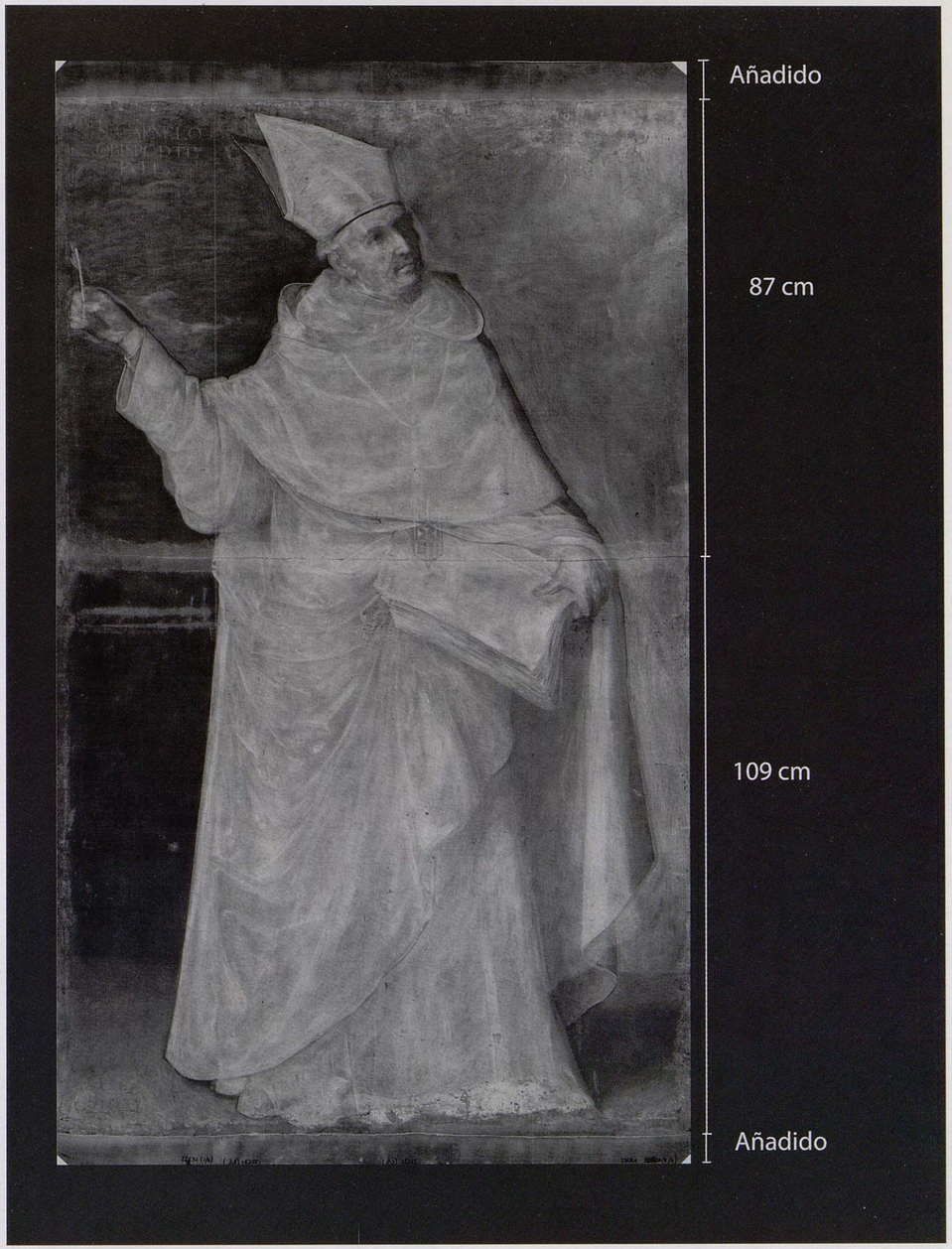


Tabla 1[9].

Título	Procedencia			(KV)	(mA)	(m)	(s)	Revelado
Ángel turiferario I	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
Ángel turiferario II	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
Cardenal Albergati	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
John Houghton	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
San Antelmo	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
San Artoldo	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
San Bruno	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
San Hugo de Grenoble	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
San Hugo de Lincoln	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. (Museo de Bellas Artes; Cádiz;)	(T)	*	30	10	3	180	30ºC 8min
El niño de la espina	Cartuja de Santa María de las Cuevas (?) (Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(T)	**	30	10	2	84	30ºC 8min
San Hugo en el refectorio de los cartujos	Sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas (Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(L)	***	30	15	6	360	33ºC 8min
Visita de San Bruno al Papa Urbano II	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera.(Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(L)	**	35	10	7	480	37ºC 8min
Virgen de la Misericordia	Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera.(Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(L)	***	30	15	5	360	33ºC 8min
Beato Enrique Suso	Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Porta Coeli (Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(L)	***	30	15	6	360	33ºC 8min
San Luis Beltrán	Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Porta Coeli (Museo de Bellas Artes; Sevilla)	(L)	***	30	15	6	360	33ºC 8min
La flagelación de San Jerónimo	Capilla de San Jerónimo del Real. Monasterio de Guadalupe (Cáceres)	(L)	**	30	10	6,25	420	35ºC 12min
Las tentaciones de San Jerónimo	Capilla de San Jerónimo del Real. Monasterio de Guadalupe (Cáceres)	(L)	**	30	10	6,25	450	35ºC 12min
Monje Cisterciense	Museo Casa del Greco (Toledo)	(L)	*	30	10	3	78	30ºC 8min
San Carmelo	Iglesia de Santa Bárbara (Madrid)	(L)	**	30	10	5	230	30ºC 8min
Fray Pedro Machado	Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Madrid)	(L)	*	30	10	5	240	30ºC 8min
San Diego de Alcalá	Museo Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)	(L)	**	30	10	3,5	132	30ºC 8min
La Inmaculada Concepción	Museo Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)	(L)	**	30	10	3,5	132	30ºC 8min
Virgen de la Merced	Museo Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)	(L)	**	35	10	3,5	156	30ºC 12min

* Equipo 320 PHILIPS, modelo MG 324, ventana de berilio
** Equipo 160 MCN 165 PHILIPS, ventana de berilio
*** Equipo BALTEAU 50 , BALTEAU 5 50 kV, ventana de berilio
(T) Soporte tabla
(L) Soporte tejido

Structurix D-7 de Agfa ha sido la película utilizada en todos los casos.

NOTAS

1 Esta participación ha sido promovida gracias a los buenos oficios de nuestro compañero José Buces.

2 Las radiografías completas de estas obras, se pueden consultar en el DVD adjunto.

3 Un amplio estudio del conjunto de tablas procedentes de la Cartuja de Jerez, se puede consultar en A.A. V.V. *Zurbarán: Estudio y Conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*. Madrid: Banesto; Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

4 Las radiografías de las obras han sido ejecutadas completas. Es decir, de un solo disparo, componiendo un mosaico con tiras de películas radiográficas de la longitud de la obra y con un ancho de 30,05 cm. Una vez reveladas, se han escaneado. La digitalización se ha efectuado con un escáner marca ARRAY, modelo 2905 HD, dotado de una fuente láser y sensor de impulsos fotomultiplicador, siendo el tamaño de píxel real de 50 micrómetros, la profundidad espectral en la captura directa en niveles de gris de 12 bits por píxel y la densidad óptica de 4,7. Este dispositivo está adaptado específicamente para obras de arte de gran formato, atendiendo a las necesidades del Laboratorio de Estudios Físicos del IPCE, en un proyecto en el que también han participado las empresas Array Corporation y SERINGSOFT.

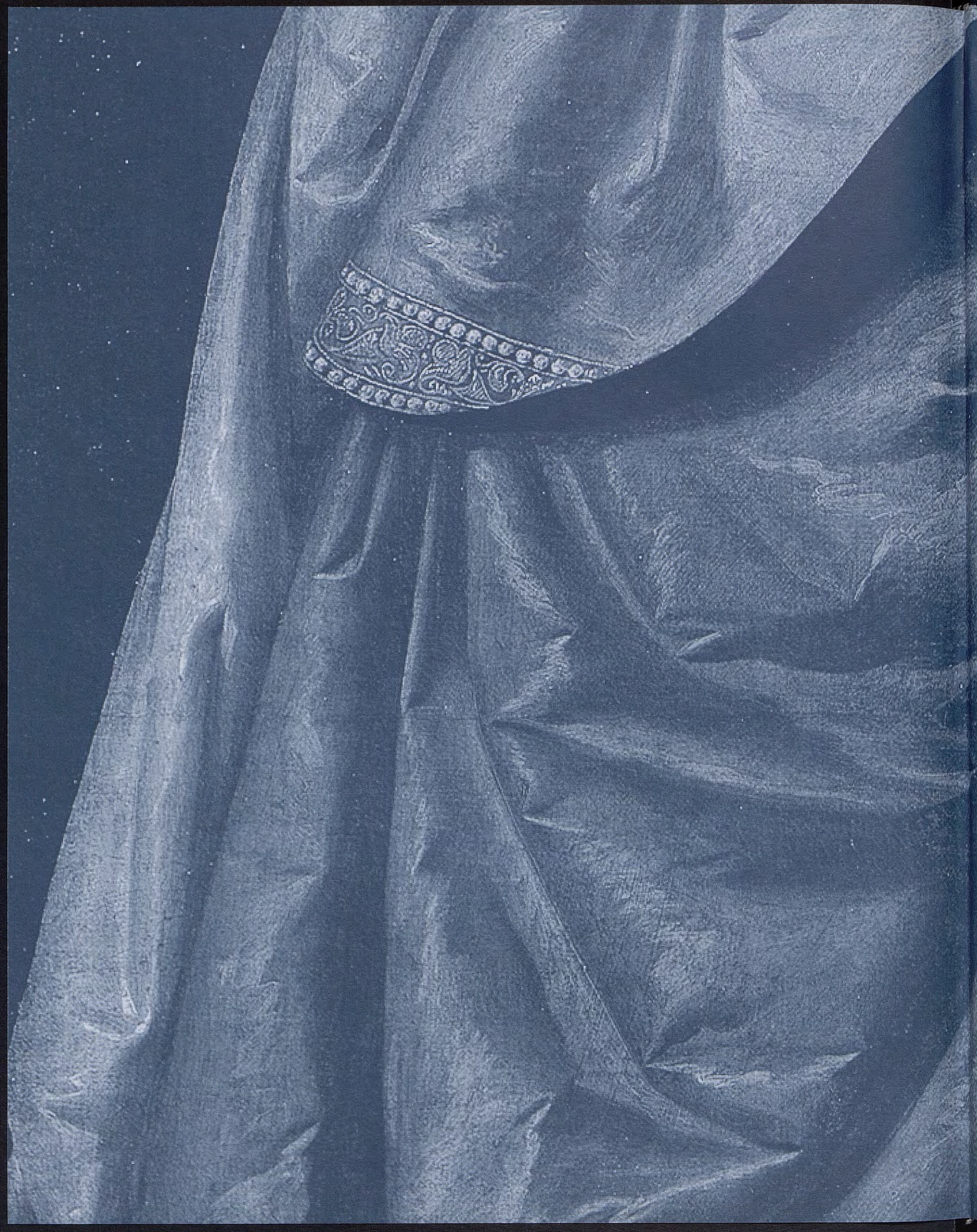
5 Las medidas están hechas sobre la radiografía.

6 Bruquetas, Rocío; et al. "La conservación de dos pinturas de Zurbarán de la capilla de san Jerónimo del Real Monasterio de Guadalupe". Informe inédito. ICRBC (IPCE), 1992.

7 *La restauración de los Zurbaranes de la Cartuja*. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1997. Delenda, Odile. "Zurbarán en la actualidad: Nuevos documentos, nuevos cuadros, nuevas orientaciones". En: *IV Centenario del nacimiento de Zurbarán. Actas del Simposium Internacional "Zurbarán y su época"*. T. II. Fuente de Cantos, Llerena, Guadalupe: Diputación de Badajoz; Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998. pp.22 y 23.

8 A.A.V.V. Op.Cit.

9 Para la ejecución de buena parte de este fondo radiográfico se contó con la colaboración de D.ª María Yravedra Fernández de las Cuevas.



FRANCISCO
DE ZURBARÁN
1598-1664
Radiografías de obras de Zurbarán y su Obrador
Fichas técnicas
Bibliografía
Exposiciones
Índice de obras
Índice de lugares
Créditos fotográficos

PUBLICACIONES DE LA F.A.H.

La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas
Benito Navarrete Prieto

Vicente López (1772-1850). Vida y obra. Catálogo Razonado.
José Luis Díez

Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro
Peter Cherry

La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans, 1680. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II
Teresa Zapata

Zacarías González Velázquez (1763-1834)
Bertha Núñez

Dibujos de Joaquín Sorolla
Luz Buelga

Joaquín Sorolla. Vida y obra
Blanca Pons-Sorolla

Ignacio de Ries
Benito Navarrete Prieto

Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro
Rocío Bruquetas

Vanidades y desengaños de la pintura española del Siglo de Oro
Enrique Valdivieso

Isabel de Farnesio. La Reina coleccionista
Teresa Lavalle

El Palacio Real de Carlos III en El Pardo
José Luis Sancho

Velázquez en Italia
Salvador Salort Pons

El Jardín de las Delicias y sus fuentes
Isabel Mateo

Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán de Mois
Maria Kusche

Inventarios Reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio
J. Martínez Cuesta, A. Aterido y J.J. Pérez Preciado

Antonio del Castillo
Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto

Juan de Borgoña
Isabel Mateo Gómez

D. Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)
Elvira González Asenjo

Documentos para la Historia de la Escultura Española
Mercedes Agulló y Cobo

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen I. Fuentes y Bibliografía
José Álvarez Lopera

El Paseo del Prado de Madrid. Evolución urbano-arquitectónica, siglos XVII y XVIII
Concepción Lopezosa Aparicio

Documentos para la Historia de la Pintura Española III
Mercedes Agulló y Cobo

Documentos para la Historia de la Pintura Valenciana
María José López Azorín

Luis Meléndez. Still-Life Painter
Peter Cherry

Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia General para la Estimación de las Artes
José María Cervelló

Relaciones Artísticas Hispano-Romanas en el Siglo XVIII
Jesús Urrea Fernández

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen II, tomo I. Catálogo de Obras Originales. Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España
José Álvarez Lopera

Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores, B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco
Maria Kusche

Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento
María Concepción García Gainza

El Mercado Español de Pinturas en el Siglo XVII
María Jesús Muñoz González

Ribera. La Obra Completa
Nicola Spinosa

La Pintura de Bodegones y Floreros en España en el siglo XVIII
Andrés Sánchez López

La División de la Romana. Un Ejército ilustrado
Varios autores

El Álbum Alcubierre. De la Sevilla del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló
Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez

Zurbarán. Catálogo Razonado y Crítico. Volumen I
Odile Delenda

El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio
Leticia de Frutos Sastre

En preparación:

Documentos para la Historia de la Arquitectura Española
Mercedes Agulló y Cobo

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen II, tomo II
Leticia Ruiz

Zurbarán. Catálogo Razonado y Crítico. Volumen II
Odile Delenda

FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO
Castelló, 24 28001 Madrid Tel.: 91 578 14 40 Fax: 91 577 27 79

9 788493 726027

FUNDACIÓN
ARTE HISPÁNICO

Con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA

PATRIMONIO NACIONAL

Con el patrocinio de:

SyV
Sacyr Vallehermoso

WILDENSTEIN
INSTITUTE

ODILE
DELENDA

ZURBARÁN

CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO
VOLUMEN I